

**UGO BETTIS**  
**DRAMATISCHES WERK**

**Charlotte Ambros**

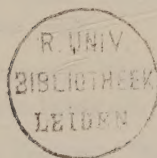


UGO BETTIS DRAMATISCHES WERK

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät  
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Charlotte Ambros  
in München



1959

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Universität München

Referent: Professor Dr. Hans Rheinfelder

Korreferent: Professor Dr. Kunisch

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Februar 1959

UNI-Druck, München 13, Amalienstraße 85

## Abkürzungen

- Arts = "Ugo Betti, grand méconnu", Arts, Paris, 30. April 1953;
- Barbetti, Il teatro = Emilio Barbetti, "Il teatro di Ugo Betti",  
La nuova Italia, Florenz, 1943;
- Barbetti, Statura = Emilio Barbetti, "Statura di Ugo Betti",  
Il Ponte, Dezember 1954;
- Fiocco, Betti = Achille Fiocco, "Ugo Betti", De Luca Editore, Rom,  
1954;
- Fiocco, Correnti = Achille Fiocco, "Correnti spiritualiste nel teatro mo-  
derno", Universale Studium, Nr. 39, Rom, Februar 1955;
- Fiocco, Carattere = Achille Fiocco, "Carattere e opere di Ugo Betti",  
rivista Nuova Antologia, N. 1856, August 1955;
- Melchinger, Theater = Siegfried Melchinger, "Theater der Gegenwart",  
Fischer-Bücherei, N. 118, Frankfurt am Main und  
Hamburg, April 1956;
- Muller, Le Mythe = André Muller, "Le Mythe Betti", Théâtre populaire,  
N. 23, März 1957;
- Scolari, Ugo Betti = Bice Scolari, "Ugo Betti, tragico poeta della pietà",  
Il Ragguaglio Librario, Juni 1953;
- Sgroi, Umanità = Renato Sgroi, "Umanità di Betti", Gioventù, Rom,  
28. Juni 1953;
- Talarico, Ugo Betti = Elio Talarico, "Ugo Betti o dell'angoscia",  
Il Lavoro Illustrato, Rom, 21. Juni 1953;
- Vegliani, Saggio = Franco Vegliani, "Saggio su Ugo Betti", Quaderni  
di Termini, N. 2, Dezember-Mai 1937;
- Vinciguerra, Riconoscenza = Marie-Jean Vinciguerra, "Riconoscenza a Betti",  
Il Landò, Nr. 16, Parma, Mai 1957.

Bemerkung: Die in der vorliegenden Arbeit auftretenden Punkte in Klammern bedeuten Weglassungen aus dem Text des Originals. Die Seitenzahl bei den angeführten Textstellen bezieht sich, soweit es sich um die Dramen Bettis handelt, auf die Ausgaben Ugo Betti, Teatro, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, März 1955, und Ugo Betti, Teatro postumo, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, Oktober 1955.



# I N H A L T

Seite

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| Vorwort                                        |    |
| Biographische Einleitung                       | 1  |
| I. Bettis Leben und Persönlichkeit             | 1  |
| II. Beurteilung seiner Dramen                  |    |
| 1. in Italien                                  | 9  |
| 2. im Ausland                                  | 11 |
| Die Grundgedanken der Dramen                   | 14 |
| I. Die Kindheit                                | 14 |
| II. Die Desillusion                            | 17 |
| 1. durch die Natur                             | 17 |
| 2. durch die Umwelt                            | 18 |
| III. Die Gesellschaft                          | 20 |
| 1. Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft | 20 |
| 2. Justiz                                      | 22 |
| 3. Sozialismus                                 | 24 |
| IV. Die Schuld                                 | 30 |
| 1. schicksalhafte Schuld                       | 30 |
| 2. Relativität der Schuld                      | 31 |
| 3. Schuldigwerden aus Schwäche                 | 32 |
| 4. Schuldigwerden aus Protest                  | 34 |
| 5. modernes Pharisäertum                       | 35 |
| 6. Schuld und Sühne                            | 36 |
| 7. Folgen der Schuld                           | 40 |
| V. Die Liebe                                   | 42 |
| 1. Hinwendung zum Du                           | 42 |
| 2. ethische Kraft der Liebe                    | 44 |
| 3. Recht des Menschen auf "orgoglio"           | 45 |
| 4. Inkongruenz von Gesinnung und Verhalten     | 48 |
| 5. Die Ehe                                     | 50 |
| VI. Der Tod                                    | 53 |
| 1. Liebe und Tod                               | 53 |
| 2. "spiegare"                                  | 57 |

|                                  | Seite |
|----------------------------------|-------|
| 3. Stellung des Menschen zum Tod | 60    |
| 4. Die Seele                     | 64    |
| VII. Die Suche nach Gott         | 67    |
| 1. Fragwürdigkeit des Daseins    | 67    |
| 2. Lebensangst                   | 71    |
| 3. Zeitbegriff                   | 74    |
| 4. Gott                          | 77    |
| Form und Stil                    | 87    |
| I. Genre und Bau der Dramen      | 87    |
| 1. Genre                         | 87    |
| 2. Akt- und Szeneneinteilung     | 93    |
| 3. Handlungsaufbau               | 94    |
| 4. Regieanweisungen              | 95    |
| II. Die Personen                 | 96    |
| 1. Überpersönlichkeit            | 96    |
| 2. typische Gestalten            | 100   |
| III. Die Sprache                 | 102   |
| 1. Urteile von Kritikern         | 102   |
| 2. archaische Effekte            | 102   |
| 3. die Sprache als Ausdruck      |       |
| a) des Charakters                | 104   |
| b) der seelischen Verfassung     | 106   |
| 4. das Kreuzverhör               | 108   |
| 5. Sinneseindrücke               | 108   |
| 6. Tiersymbolik                  | 111   |
| 7. Natursymbolik                 | 115   |
| Bibliographie                    | 123   |

## VORWORT

Diese Dissertation wurde von Herrn Professor Dr. Hans Rheinfelder angeregt, dem an dieser Stelle für seine freundliche Hilfe besonders gedankt sei.

Mein Dank gilt auch Frau Andreina Betti, der Witwe des Dichters, die mir gestattete, in ihrer Wohnung in Rom Einsicht zu nehmen in wichtige Dokumente, Manuskripte und Zeitungsartikel. Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Emilio Betti und Herrn Professor Achille Fiocco für wertvolle Auskünfte und Hinweise.

Die Arbeit ist der Versuch einer Deutung des dramatischen Werkes von Ugo Betti, der zu den bedeutendsten modernen Dramatikern zählt.

Der erste Abschnitt gibt eine kurze Darstellung seines Lebens und seiner Persönlichkeit als Grundlage für das Verständnis seines Werkes. Als Quellen hierfür dienen das nicht veröffentlichte Tagebuch von Tullio Betti, dem Vater des Dichters, das während der Kriegsgefangenschaft Ugo Bettis (Oktober 1917 - Januar 1919) verfaßt wurde und sich heute im Privatbesitz von Frau Andreina Betti befindet; ferner Briefe des Dichters, Aufzeichnungen seiner Freunde sowie eigene Gespräche mit Andreina Betti und Prof. Achille Fiocco.

Anschließend soll die Wirkung Bettis und die Aufnahme seiner Dramen in Italien und im Ausland, besonders in Frankreich, dargelegt werden, wobei vor allem Zeitungskritiken als Unterlage dienen.

Der Hauptteil ist der Interpretation der Dramen gewidmet.



## BIOGRAPHISCHE EINLEITUNG

Die äußere Erscheinung Ugo Bettis ist einmal im Giornale del Popolo gezeichnet worden. Dort heißt es:

"La sua persona assecondava questo contegno: di statura media, magrolino, d'aspetto più giovanile di quel che non comportassero i suoi anni, con viso chiaro e quasi pallido, gli occhi trasparenti, la bocca sottile: vestito, moto, espressione erano sempre e soprattutto aristocratici".<sup>1)</sup>

Eine beinahe schwärmerische Verehrung spricht aus der Beschreibung von Marie-Jean Vinciguerra, einem Lektor der Universität in Parma: "Ugo Betti appartenne veramente alla nostra terra? Dante racconta che l'anima dei traditori precipita nell'inferno, mentre il loro corpo vive in terra abitato dal diavolo. Non si possono sognare anime già salve e angeli scesi fra noi a vivere in corpi luminosi?

Ugo Betti ebbe sempre quest'aria misteriosa d'angelo sorridente e smarrito fra le creature del peccato, venuto forse quaggiù per pietà dell'antico dolore (...).

Ugo era nella valle e nello stesso tempo lassù sul prato eterno ove spira un vento sereno. Era l'uomo delle lontananze, un uomo troppo bello e troppo buono, che spirava la signorilità dei modi e del sentire, e però come sulle sue, il collo un po' rigido, il braccio appena ritirato in dietro come per non sfiorire nessuno, restare nella zona di silenzio e di sovranità.

Nel suo sguardo un ricordo antico come il sole, una pietà serena, quella degli angeli per un peccato dimenticato. Era impercettibile timidezza, un pudore, una raffinatezza in più, o un segno? (...)

Egli appartenne al suo tempo con tutte le sue forze, visse la sua angoscia, e sostenne la speranza attraverso un deserto ove pareva spenta la grazia. Come Mosè egli già apparteneva al paese della salvezza ..."<sup>2)</sup>

Ugo Betti wurde am 4. Februar 1892 in Camerino (Marche) geboren. Mit seinem Vater, der damals Arzt in Pausola (Corridonia) war und später Chefarzt des Ospedale Civile in Parma wurde, verband ihn von frühester Kindheit an

---

1) Es stand mir nur ein undatiertes Ausschnitt zur Verfügung.

2) Vinciguerra, Riconoscenza, S. 8.

eine selten innige Zuneigung, von der das väterliche Tagebuch beredtes Zeugnis ablegt: "All'improvviso, in quest'esistenza così piatta e scialba tu capitasti con le tue grazie infantili, con la tua vocettina acuta, con i tuoi occhi pensosi, col tuo sorriso innocente. E fu come se mi si schiudessero le porte del paradiso".<sup>1)</sup>

Ugo erwartete jeden Tag voller Ungeduld das Heimkommen des Vaters, der jede freie Stunde bei ihm verbrachte, mit ihm spielte, sang und ihm Märchen erzählte: "Spesso ti mettevo in piedi nell'angolo di un vecchio sofà e ti cantavo un'aria, sempre la stessa, del Faust: '...rammenta i lieti dì...' Tu ascoltavi serio-serio, guardandomi fisso con i tuoi occhi espressivi, e rimanevi immobile fino alla fine della romanza."<sup>2)</sup>

Die tiefe Verbundenheit mit seinem Vater ließ Ugo jenes grenzenlose Vertrauen empfinden, jene Geborgenheit an der Hand des einen Menschen, der ihn in allen Lagen verstand und beschützte - eine Erfahrung, die für sein späteres Schaffen und sein Menschenbild überhaupt von großer Bedeutung werden sollte: "E così pure ricorrevi a me, sempre e solo a me, quando si trattava di rimediare a una malefatta, o di trovare un ripiego, o di escogitare un espediente per trarti d'impaccio. 'Papà rimedia le piaghe', solevi dire. E quante volte il povero papà per compiacerti o tranquillarti o evitarti un rabbuffo o procurarti uno sgarbo ha fatto i passi più noiosi, più stravaganti, più alieni dalla sua indole, dalla sua età, e dalla sua posizione! Ma nulla mi riusciva difficile o gravoso, quando sapevo che era a tuo vantaggio".<sup>3)</sup>

Ein häufiges Bild in Bettis gesamtem literarischem Werk ist das des Kindes, dessen Schummer die Mutter behütet. Auch dies ist eine Vorstellung, die sich Betti in seiner Jugend einprägte und ihn begleitete. Hier das Zeugnis seines Vaters: "Fino ad una certa età, ogni sera ti accompagnavo a letto; e tu, quando era giunta l'ora, richiedevi sempre la mia compagnia. Conversavamo pacificamente, come due camerati, di mille cose indifferenti. Quando ti eri spogliato, io disponevo i tuoi vestiti ben bene per la mattina successiva; cambiavo, quando occorreva, la tua biancheria (...) ti rimboccavo le coperte; ascoltavo la tua preghiera della sera; poi, posandoti una mano sul capo, ti dicevo: Dio ti benedica... e me ne andavo in punta di piedi. Qualche volta venivo a vederti mentre dormivi, ed ero un guardiano feroce e geloso del tuo riposo".<sup>4)</sup>

---

1) Tullio Betti, Tagebuch S. 4;

2) Tullio Betti, Tagebuch S. 8;

3) Tullio Betti, Tagebuch S. 21 - 22;

4) Tullio Betti, Tagebuch S. 30 - 31;

Ugo war ein frühreifes Kind, das wegen seiner Grazie, seiner Höflichkeit und Verständigkeit von allen geliebt und verwöhnt wurde. Seine große Leidenschaft waren Bücher und Theater. Sein Vater berichtet: "Sin da bambino hai avuto un incredibile trasporto per la lettura. Dai libri di avventure e di viaggi di Salgari e Verne alle riviste e periodici moderni, tu leggevi tutto con un'attenzione che assorbiva interamente l'essere tuo, tanto da non accorgerti affatto di quanto avveniva vicino a te. E se per forza maggiore dovevi alzare il viso dal libro, avevi gli occhi senza sguardo, di persona assente (...).

Al teatro, al cinematografo eri attentissimo e nulla ti sfuggiva, tanto che spesso mi ripetevi nei minimi particolari le parole e i fatti di una scena determinata, spingendoti talvolta ad osservazioni e critiche di un raro buon senso". <sup>1)</sup>

Er war ein guter Schüler; seine Lehrer lobten seine rasche Auffassungsgabe und rege Phantasie, aber sie beklagten sich über sein unruhiges Wesen. Seine dichterische Begabung zeigte sich früh: "Sin da bambino dimostrasti una rara disposizione a comporre. I tuoi raccontini erano dei veri gioielli, che stupivano i tuoi maestri. Vi si contenevano pensieri e frasi da mente matura, non da intelligenza infantile. E per la poesia rimata avevi la stessa felice disposizione, dipendente, io credo, dalla tua straordinaria memoria visiva e uditiva, e dal tuo orecchio perfetto. Tu mi dicevi: 'Tutte le scene dei miei racconti io non le immagino; le vedo; le vedo proprio passare sotto i miei occhi; e le scrivo come le vedo'. Ricordo una poesiola che componesti sopra un castello medioevale, con relativa illustrazione, disegnata da te. Non avevi ancora otto anni e non possedevi la più lontana nozione di prosodia; eppure non un verso era sbagliato e il ritmo correva libero e sonoro. Più tardi componesti sonetti, odi, quartine, sciolti, che tutti ammirarono per la vivacità delle immagini, per la densità dei pensieri, per la scioltezza e agilità del verso e del ritmo". <sup>2)</sup>

Mit einer Übersetzung des Catull trat er zum ersten Male an die Öffentlichkeit, doch stieß er nach diesem anfänglichen Erfolg mit der Veröffentlichung weiterer Gedichte auf Schwierigkeiten, und sie sollten ihn bis in die letzten Jahre seines Lebens begleiten und ihn immer wieder zur Verteidigung seiner Kunst herausfordern: "Facesti una traduzione da Catullo delle Nozze di Teti e di Peleo, che riscosse lodi calorose ed unanimi e fu stampata a Camerino.

---

1) Tullio Betti, Tagebuch S. 28;

2) Tullio Betti, Tagebuch S. 34;

Le altre poesie però non riuscii a pubblicarle in nessuna rivista o periodico letterario, per quanto battessi a molte porte. L'invidia, l'ostilità per un buon esordiente, ed altri sentimenti inconfessabili ne preclusero la pubblicità".<sup>1)</sup>

Als 1915 Italien in den Weltkrieg eintrat, war Ugo unter den ersten Freiwilligen, die sich an die Front meldeten. Solange es ihm möglich war, schrieb er täglich nach Hause, um die Seinen zu beruhigen; denn er wußte genau, wie sehr der Vater auf seine Post wartete: "E le tue cartoline! Erano l'ossigeno necessario alla mia esistenza. Quando ritardavano qualche giorno, ero un uomo finito".<sup>2)</sup>

Er klagte nie, und in seinen Briefen finden sich immer wieder dieselben zuversichtlichen, tröstenden Sätze wie "Caro papà, salute ottima. Niente di nuovo", "la nostra salute è buona", "la mia salute è veramente di ferro", "il mio equilibrio è inalterabile".<sup>3)</sup>

Am 24. Oktober 1917 wurde er gefangengenommen, "dopo aver fatto tutto il mio dovere".<sup>4)</sup> Auch aus der Gefangenschaft in Deutschland schrieb er so oft wie möglich an seine Angehörigen, und besonders in der vorweihnachtlichen Zeit war er in Gedanken zu Hause: "Questa lettera, come le letterine di auguri di tanti anni fa, che trovavate sotto il tovagliolo, vi arriverà probabilmente nei giorni che precedono Natale, quando l'orto è pieno di chicchirichì, la casa è tutta in faccende, e le strade piene di gente allegra, come è giusto. Fate buone feste e non rammaricatevi per me, che ormai sono temperato. Ma non dimenticate di mandarmi roba da mangiare .. e specialmente il pane della Croce Rossa (...) Con una scatola di sardine mi sono fabbricato un pignattino e metto assieme certe minestre che divoro a forza di assaggiarle prima che siano cotte".<sup>5)</sup>

Zuversichtlich und hoffnungsvoll klingt der Brief vom Februar 1918: "Ho la fortuna di avere la branda superiore (abbiamo brande a due piani, alla marinara) e non lontano da una finestra: mi sdraio e penso a tante cose. C'è un po'di primavera nell'aria e penso alla felicità di respirare un po'di libertà paesana e di dormire i sonni di una volta, poiché 'Aprile, dolce dormire'. Ma la mia salute è ottima e mi sento rifiorire. Buona Pasqua".

Nach seiner Heimkehr nahm er seine Tätigkeit als Jurist auf, nachdem er während eines Fronturlaubes seine Examina abgelegt hatte, und 1928 wurde ihm nach einem

---

1) Tullio Betti, Tagebuch S. 37;

2) Tullio Betti, Tagebuch S. 74;

3) Fiocco, Carattere S. 518 - 519;

4) Ugo Betti, Brief vom 30. November 1917;

5) Ugo Betti, Brief vom Dezember 1917;

erfolgreich bestandenen Wettbewerb das Amt des Richters übertragen. Während dieser ganzen Zeit widmete er die freien Stunden seiner Kunst. Es erschienen die in der Gefangenschaft entstandenen Gedichte in dem Band "Il re penseroso", ein Novellenband "Caino" und sein erstes Drama "La Padrona". Sein Vater schreibt über diese Periode: "Ugo ha vinto il concorso per esame al posto di giudice: è stato destinato con le funzioni di pretore a Bedonia, poi a Bardi, poi a Parma, donde non si è mai allontanato. Ma la sua mente e il suo cuore sono assorbite intieramente dalla sua passione di poeta e di letterato. Il suo volume di versi "Il re penseroso" è stata una rivelazione; e lo ha messo di colpo nel novero dei giovani poeti, meglio apprezzati dai critici e dal pubblico".<sup>1)</sup>

Der Vater verfolgte zwar mit Freude und Stolz das literarische Schaffen Ugos, aber er sah es nicht gerne, daß dessen Herz mehr an seiner Kunst hing als an seinem Amte, und er sorgte sich um die Zukunft seines Sohnes: "Mi dispiace che egli non possa dedicarsi intieramente alla letteratura, a cui si sente attratto in modo irresistibile. E mi dispiace che egli attenda di mala voglia al suo ufficio di magistrato, così nobile ed alto. Ma, meno che a pochissimi privilegiati, le lettere non dant panem. E sarebbe imperdonabile pazzia il dimettersi da una carriera onorevole, ben retribuita e con l'avvenire assicurato, sacrificando tutto ciò non dirò a una Chimera, ma ad una Sirena seducente, ma ingannatrice".<sup>2)</sup>

Betti versah sein Amt mit großer Gewissenhaftigkeit und mit Verantwortungsbewußtsein. Er war als strenger Richter gefürchtet; sein oberster Grundsatz war Gerechtigkeit. In der Welt seiner Kunst jedoch richtet er nach dem Ideal der Barmherzigkeit. Dieser Widerspruch ist nur scheinbar; denn Betti verhielt sich jeweils so wie die Situation und sein Gewissen es erforderten, und auf beiden Ebenen - in der Realität und in der Welt der Imagination - suchte er der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, gerecht zu werden. In seinen Dramen ist der Einfluß der Problemkreise seines Berufes deutlich zu erkennen. Auf die Frage, inwiefern sich seine berufliche Tätigkeit auf seine Kunst auswirke, antwortete er: "... tutto in generale, nulla in particolare. Se un'opera di teatro è un'opera d'arte... i mille aspetti della vita si traducono in lei e vi si purificano".<sup>3)</sup>

1928 lernte Betti Andreina Frösini kennen und heiratete sie zwei Jahre später. In den zahlreichen Briefen, die er ihr in dieser Zeit schrieb, offenbart sich

---

1) Tullio Betti, Tagebuch S. 77;

2) Tullio Betti, Tagebuch S. 78;

3) Barbetti, Statura S. 1931;

seine Persönlichkeit auf unmittelbare, überzeugende Art. Es sprechen aus ihnen Gefühlsreichtum und gedankliche Tiefe, die für Betti charakteristische Auseinandersetzung mit den Problemen des Lebens und das Suchen nach Wahrheit. Hier ein Beispiel: "... è bensì vero che la grazia (cioè il dono di credere, cioè la fede) è un dono di Dio, che Dio può concedere e negare; ma è anche vero che l'uomo, per averla, perché gli venga concessa, deve volerla, deve voler credere (...) Ora io ho pensato che per tutti i sentimenti dell'uomo, specialmente per i più grandi e fondamentali, e specialmente per l'amore (dal quale derivano tutti gli altri valori della vita, i quali si colorano del suo colore, ed hanno le sue stesse proporzioni, per cui un grande amore ci porta sempre grandi pensieri e ci forma sempre una grande personalità) questo principio è ugualmente vero. Non basta voler bene, non basta permettere passivamente a qualche cosa di misterioso in noi, che non è solo istinto e non è solo spirito, di svegliarsi e di vivere. Non basta amare, bisogna voler amare".<sup>1)</sup>

Im Jahre 1930 wurde Betti an den Gerichtshof nach Rom berufen. Damit hatte er Parma und sein Elternhaus endgültig verlassen, und was den Vater diese Trennung kostete, zeigen die abschließenden Aufzeichnungen in seinem Tagebuch: "Ora egli ha domandato e ottenuto il suo trasferimento al tribunale di Roma: altra vittoria questa ambita da centinaia di colleghi; e lascia la mia casa per sempre. Tornerà, se tornerà, per visite brevi e fugaci. Con che cuore io lo veda partire, non posso ripeterlo. Solo pensarci, mi pare di morire".<sup>2)</sup>

Inzwischen hatte sich Betti als Dramatiker einen Namen gemacht. Sein Stück "La Padrona" hatte in einem literarischen Wettbewerb den ersten Preis erhalten und war 1927 mit großem Erfolg in Rom aufgeführt worden. Er arbeitete unermüdlich an seinem dramatischen Werk, so daß in den 26 Jahren seines Schaffens 25 Stücke entstanden. Die Welt seiner Dramen war seine eigentliche Welt, für die er lebte. Hier konnte er all die Fragen, die ihn bedrängten, diskutieren. Hier konnte er sich jenen Aspekten des menschlichen Lebens zuwenden, die für ihn wesentlich waren und die seiner Ansicht nach in unserer Zeit zu wenig beachtet werden. Hier bot sich ihm die Möglichkeit, Lösungen herbeizuführen und Urteile zu fällen, die seiner Auffassung vom Sinn des Lebens und der Funktion des Menschen innerhalb der Schöpfung entsprachen.

Wie ernst er seine Aufgabe nahm, zeigt auch seine Arbeitsmethode, die große Genauigkeit und Gründlichkeit, mit denen er zuwerke ging. Frau Betti erzählt von der Entstehung eines Dramas: Wenn Betti der Vorwurf zu einem neuen Stück beschäftigte, habe er zunächst mit spontanen Aufzeichnungen begonnen. Neue

---

1) Fiocco, Carattere, S. 521;

2) Tullio Betti, Tagebuch S. 83;

Gedanken oder passende Dialoge, die ihm zu seinem Thema eingefallen seien, habe er, zunächst ungeordnet, aufgeschrieben und in einem Akten-deckel aufbewahrt. Wenn ihm diese Aufzeichnungen ausreichend erschienen, habe er die Akt- und Szeneneinteilung vorgenommen und mit der eigentlichen Bearbeitung des Stoffes begonnen. Dabei habe er durch Kennzeichnung mit verschiedenen Farbstiften am Rande der Manuskriptblätter bestimmt, in welchem Akt und in welcher Szene eine Stelle jeweils erscheinen sollte, dann habe er die genaue Reihenfolge festgelegt, wie sie ihm für den gedanklichen Aufbau des Dramas am günstigsten erschien, und zuletzt habe er die nötigen stilistischen Korrekturen vorgenommen. - Frau Betti holt aus dem Schreibtisch ihres Gatten das Manuskript zu "La Regina e gli Insorti" hervor. Die Seiten sind eng beschrieben mit einer kleinen, energischen, leicht nach rechts geneigten Handschrift, die Ränder zeigen Farbstiftstriche, wobei manche Stellen von zwei oder drei verschiedenen Farben gekennzeichnet sind.

Auch das Schicksal seiner einzelnen Gestalten legte sich Betti genau zurecht. Ähnlich wie Balzac unterhielt er sich mit seinen Freunden über die Personen seiner Dramen, über ihre Vorgeschichte, ihre mögliche Handlungsweise und ihre "Zukunft", die über den Rahmen des Stückes hinausgeht. Emilio Barbetti berichtet darüber: "Per chi ha avvertito la vera natura eminentemente astratta del teatro bettiano è stato sempre motivo di stupore d'apprendere, come il drammaturgo studiasse e preparasse documentariamente il materiale umano delle sue opere, predisponendo, ad esempio, il curriculum vitae d'ogni suo personaggio, per il tempo anteriore a quello immaginato per il suo intervento nel dramma, conversando di essi con gli amici come di persone viventi".<sup>1)</sup>

Oft wurde Betti über sein Werk befragt, über den eigentlichen Sinn seiner Dramen und der einzelnen Gestalten und über die Absicht, die er mit ihnen verfolgte. Sergio Surchi gibt eine Antwort des Dichters wieder: "Nel febbraio del '52, parlando in Palazzo Strozzi, Ugo Betti fece delle dichiarazioni che sconcertarono l'uditorio, e forse lo delusero. 'Non domandatemi nulla delle mie opere e delle mie creature - disse. - Parleranno esse per me. Chi mi vuole mi cerchi là: io non devo aver bisogno di far l'avvocato di me stesso'. "<sup>2)</sup>

Betti mußte es auch erleben, daß manche seiner Dramen von der Kritik und von der Regie mißverstanden wurden, und man braucht nur an so verfehlte Interpretationen wie die Verfilmung von "Delitto all'Isola delle capre" zu

---

1) Barbetti, Statura S. 1932;

2) Surchi, Il nuovo Corriere;

denken, um das Befremden des Autors zu verstehen. In einem Brief vom 23. März 1938 äußert sich Betti zu diesem Thema: "Meglio lasciarli nel cassetto certi lavori di teatro, che vederli deturpati e, più che deturpati, trasformati in strani spettacoli sorprendenti per lo stesso autore!"

Sergio Surchi erzählt von einem Gespräch mit dem Dichter, in dem Betti sich darüber beklagt, daß seine Werke so oft mißdeutet und verzerrt werden und das Publikum sie ablehne: "Ricordo, fra i suoi racconti, il terrore che diceva di aver provato le pochissime volte che aveva ascoltato in teatro alcune sue commedie: 'Non sento più parlare quei personaggi - diceva - come li ho sentiti parlare dentro di me la prima volta. Ed è per questo che soffro e sono costretto a scappare.' Nel freddo scandire delle parole, e sul volto stirato e intelligente, si andava rinnovando il tormento di una creazione fertilissima ma combattuta. Nel breve sorriso era il segno di una cordialità contenuta ma affettuosa. Si poteva allora capire come, dietro l'inconfidenzialità, si nascondesse un uomo che a se stesso per primo - il primo giudice - aveva imposto una severa norma di vita.

Gli dissi che avevo applaudito le sue commedie più antiche, dal loggione, quando di solito le accoglievano i fischi o, peggio, l'indifferenza del pubblico, e non seppi sempre nascondergli come in questi anni mi trovassi invece perplesso a giudicarlo."<sup>1)</sup>

Betti litt darunter, daß seine Kunst, die der Inhalt seines Lebens war, kein Echo beim Publikum und kein Verständnis bei der Kritik fand, und es beschlichen ihn manchmal Zweifel, ob er auf dem richtigen Wege sei.. "La verità però è che non sono sicuro di me stesso. Questo è il vero motivo di tali tentennamenti, coi quali oscuramente cerco di avvicinarmi a chi invece sembra che mi abbia sempre fuggito, cioè gli ascoltatori. In realtà .. è stato fatto il possibile per mettermi addosso incertezze, dubbi e sfiducia. Il pubblico .. non l'ho mai avuto. La critica: in gran parte opaca, ostile e persino crudelmente maligna e quasi sempre orientata su un equivoco ... in conclusione solitudine."<sup>2)</sup>

Erst in den letzten Jahren seines Lebens setzten seine Erfolge ein. Man erkannte den wirklichen Gehalt seiner Stücke und begann, ihn zu den bedeutendsten modernen Dramatikern zu zählen. Einen nicht geringen Teil zu seiner Anerkennung trug die Tatsache bei, daß einige seiner Dramen in Paris mit großem Beifall aufgeführt wurden. Das erste war "Lotta fino all'alba". Betti wohnte der Premiere bei. Silvia Monfort, die Hauptdarstellerin, berichtet über die Hauptprobe im Theater der Noctambules: "Je me rappelle sa présence dans la salle des Noctambules, en 1949, à la veille de sa première générale en France. Nous répétions 'Pas

---

1) Surchi, Il nuovo Corriere;

2) Ugo Betti, Brief vom 15. September 1941;

d'amour' (Lotta fino all'alba). Assis au quatrième rang, le visage tranquille, il nous regardait, nous écoutait avec une attention intimidante. Puis il nous assura de sa confiance, et de si chaleureuse façon que nous ne pouvions douter de son approbation. "1)

Es war Betti jedoch nicht vergönnt, sich lange seiner Erfolge zu erfreuen. Er erkrankte an einem Gehirntumor, an dem er nach zwei vergeblichen Operationen am 9. Juni 1953 im Alter von 61 Jahren in Rom starb. Bereits auf dem Krankenbett, schrieb er sein letztes Werk, eine Abhandlung in Prosa mit dem Titel "Religione e teatro". Es ist eine Darlegung seiner letzten Gedanken und das Zeugnis seiner bewußten, vertrauensvollen Hinwendung zu Gott. Achille Fiocco schreibt über seine letzten Tage: "Lotta fino all'alba, Corruzione al Palazzo di Giustizia, Delitto all'Isola delle capre, rappresentate a Parigi, riempivano pubblico e critica di stupore e di ammirazione. Offerte di pubblicazione e di rappresentazione, lettere d'attori accorati, s'accumulavano sul tavolo dello studio deserto, insieme con le centinaia di ritagli stampa, l'uno più entusiasta dell'altro. Lo comunicavano al drammaturgo, che non aveva voluto lasciare la poltrona per il letto, credendo di alleviarne l'orrenda tortura fisica. Lo scrittore, tanto sollecito, fino a pochi giorni prima, della sorte dei suoi drammi e che ancora aveva sulle ginocchia molti di quei ritagli, ora - come narrano - rispondeva: - 'Non m'importa più di niente'. "2)

Er hatte sich bereits auf den Augenblick eingestellt, da er die Antwort auf sein Leben und sein Suchen erhalten sollte und die Gnade zu finden hoffte, die er den Gestalten am Ende seiner Dramen verheißt.

Im folgenden soll ein Einblick in die kritische Beurteilung von Ugo Bettis dramatischem Werk vermittelt werden. Zunächst kommen einige führende italienische Kritiker zu Worte, die vor allem anlässlich des Todes von Ugo Betti eine Würdigung seines Werkes und seiner Persönlichkeit veröffentlichten.

"La morte di Ugo Betti ha spento più che una voce del teatro italiano nel novecento: ha interrotto uno dei discorsi più vivi e complessi della civiltà letteraria ed umana - del nostro secolo (...) Occorre che l'opera di Betti maturi lentamente nell'apprezzamento critico: lavoro difficile, reso forse più difficile dal fatto che la sua opera non è conclusa; ed era forse sospetibile di sviluppi significativi (...) La sua arte, umana e concreta, impegna la

---

1) Monfort, Comoedia;

2) Fiocco, Carattere S. 526;

persona morale di chi le si avvicina, costringendola a porre a fuoco i suoi problemi: in questa capacità che Ugo Betti ha di farci confessare riconosciamo il segno più nobile della sua personalità di poeta. "1)

".. non è solo un grande lutto per il teatro italiano: è la sconfitta di una nostra ansiosa e alta speranza. Poichè da lui, dal più autorevole drammaturgo che abbia avuto l'Italia dopo Pirandello, noi aspettavamo l'ultimo approdo, l'estrema conquista di quel suo faticoso e inquieto cammino dal Codice al Vangelo, dalla giustizia umana alla Carità. "2)

Emilio Barbetti nennt ihn "... uno fra i più significativi drammaturghi contemporanei (fra i pochi che noi potessimo contrapporre a un Sartre, a un Green, a un Eliot, a un O'Neill) e, a mio avviso, tra i maggiori che la storia teatrale italiana abbia contato dai primi dell'Ottocento ad oggi. "3)

Barbetti weist darauf hin, daß die meisten italienischen Kritiker dem Werk des Dichters nicht gerecht wurden, weil es sich nicht in ein übliches traditionelles Schema einfügen läßt: "La valutazione dell'opera teatrale di Ugo Betti è stata spesso scarsamente penetrante e prevalentemente negativa, specie da parte di alcune personalità critiche di particolare finezza e profondità. La tendenza a considerare l'espressione lirica di una concezione intellettuale e sentimentale spersonalizzata come acme della sua arte è spesso accompagnata dalla negazione (sostanzialmente giustificata) delle sue eminentissime facoltà di drammaturgo (che concorrono invece, secondo il nostro meditatissimo parere, in modo prevalente, a fare di lui la figura più cospicua e ricca della nostra attuale letteratura) secondo un criterio straordinariamente rigido e tradizionalistico intorno alle caratteristiche, in base alle quali va definita un'opera teatrale. "4)

".. simbolico ed esemplare raffiguratore di un singolo elemento etico o metafisico, ora fuso e disperso in una fumosamente turbinosa atmosfera di dramma spirituale, ora sintetizzato e chiuso in pochi tratti tipicamente essenziali, secondo modelli più che ibseniani, goethiani, o addirittura shakespeareiani e greci, non rientra a priori nei criteri alquanto angusti della nostra critica teatrale e anche letteraria, la quale, se pur non giunge alle divisioni scolastiche dei cronisti drammatici francesi, accoglie mal volentieri e taccia di vanitosa pretesa, o di pseudo-titanismo intellettualistico, ogni attività artistica intesa a spezzare gli schemi dell'osservazione e riproduzione del vero apparente, specie

---

1) Sgroi, Umanità;

2) Scolari, Ugo Betti;

3) Barbetti, Statura S. 1924;

4) Barbetti, Il teatro S. 161;

sulla scena, ove l'elemento fisico necessario alla realizzazione fatalmente si oppone al prepotente soggettivismo di uno scrittore come il Nostro."<sup>1)</sup>

Das folgende Zitat bringt einige Vorwürfe, die gegen die Betti'sche Kunst erhoben wurden: "I personaggi (...) non hanno individuale rilievo e l'azione scenica è, in fondo, statica, priva di agilità e di sviluppi; di più: manca il contrasto drammatico e tutto appare continuamente riportarsi ad un'idea centrale che non giunge ad essere sciolta e circolante come cosa viva nelle varie parti dell'opera. Perciò il pubblico, che accolse con molta freddezza e diffidenza, se non con palese ostilità, questo dramma del Betti (Frana allo Scalo Nord), quando, recentemente, fu rappresentato aveva, dal suo punto di vista, assai probabilmente ragione."<sup>2)</sup>

Als beim Tode des Dichters seine Gestalt und sein Werk von der literarischen Welt diskutiert wurden, fühlte sich auch der Teil der Kritik, der seine Dramen vorwiegend negativ beurteilt hatte, veranlaßt, seinen Standpunkt zu rechtfertigen: "Era il grande tormentatore del teatro italiano; di sè, che più altamente lo incarnava, degli attori e della regia, della critica, del pubblico. Con lui bisognava fare i conti, ad ogni nuova opera, minutamente, attentissimamente: impossibile accontentarsi di giudizi approssimativi. Era l'autore di autentica vena che costringe coloro per i quali scrive a impegnarsi fino ai gradi più alti e compromettenti di convinzione e di sincerità. Suscitava amore o repulsione, mai appagamenti, quietitudine o indifferenza.

Invano scrivemmo più volte che i nostri giudizi sulla sua opera avevano come punti di riferimento i più grandi poeti del teatro. Betti rimase convinto che volessimo fraintendere e diminuire la sua opera (e certamente ebbe ragione di accorgersi che non la intendevamo per intero), fino al giorno in cui accettammo una sua "pubblica" reazione con la modestia che conviene a chi conosce il valore delle distanze e dei meriti.

Può darsi che tra qualche anno, le soluzioni dei drammi bettiani appaiano sufficienti come non apparvero a noi ... Lo squilibrio tonale giustifichi in parte i critici, se hanno torto; e il domani dia pure ragione a Betti, se l'ha: che sarebbe un altro vanto del teatro nostro."<sup>3)</sup>

Außerhalb Italiens konnte Betti seine größten Erfolge in Frankreich erzielen. Es folgen nun einige Urteile französischer Kritiker, die sich vor allem auf die in Paris gespielten Stücke beziehen:

---

1) Barbetti, Statura S. 1928;

2) Vegliani, Saggio S. 64;

3) Cajoli, Idea;

"Disons tout de suite que cette mode Betti a gagné un peu toute l'Europe et même les Etats-Unis, mais c'est la France qui a attaché le grelot comme le montrent les notices nécrologiques: 'a connu un succès notable à Paris'. "1)

"Un soir d'automne 1949, un monde étrange, dans lequel l'amour et la mort s'affrontaient, prit naissance sur le plateau du théâtre des Noctambules, où Silvia Monfort et Michel Vitold jouaient Pas d'amour. C'était le titre que Maurice Clavel avait donné à une pièce italienne qui, à l'origine s'appelait La lutte finit à l'aube.

Ainsi Paris connut le nom d'Ugo Betti. On eut immédiatement la certitude que Pirandello avait trouvé un successeur. L'art des deux dramaturges différait autant que faire se peut, mais l'un et l'autre imposaient leur univers. Le théâtre italien existait.

Ugo Betti fut très sensible à ce succès parisien. Quelques semaines avant sa mort, il disait sa joie à des amis français. "2)

"Ce fut alors que, sans publicité tapageuse, le petit théâtre des Noctambules nous offrit, au fond de sa rue étroite et sombre, ce que nous n'osions plus espérer: une grande soirée et un chef-d'oeuvre. "3)

"... la deuxième pièce jouée, faillit être interdite à cause de son titre: 'Corruption au palais de justice', durant plus d'une semaine les affiches furent lacérées et les annonces publicitaires mystérieusement supprimées dans les journaux. "4)

"L'Ile des chèvres, d'Ugo Betti, aux Noctambules, m'a fait passer une des meilleures soirées de cette saison plutôt grise. Tragédie lourde de symboles? Fait divers adroitement agencé? En décidera qui voudra, et chacun selon son goût. "5)

"Pour la seconde fois de la saison, le nom d'Ugo Betti s'inscrit sur nos affiches. Il n'est plus permis d'ignorer désormais qu'un grand dramaturge nous est venu d'au-delà des Alpes; et nous voici impatients de découvrir les différents aspects de cette oeuvre, attentifs à cette voix .. "6)

---

1) Muller, Le Mythe S. 9;

2) Figaro Littéraire;

3) Lebesque, Carrefour, 29. April 1953;

4) Arts;

5) Samedi-Soir, Paris, 7. Mai 1953;

6) L'Observateur, Paris, 7. Mai 1953;

"Cette tragédie (L'Ile des chèvres), qui a aussi l'apparence d'un atroce fait divers, a pour auteur Ugo Betti, dont la solide réputation en Italia s'est établie sur la violence. Elle est digne de ses aînées; Pas d'amour ou Corruption au palais de justice, par exemple. Elle est plus brutale, plus "sexuelle"... Quelques spectateurs, quand j'y suis allé, à l'instant-zénith, riaient... D'énervement, je pense, parce que l'horreur, le poison, à dose trop forte, est rejeté par un haut-le-cœur." <sup>1)</sup>

"Ainsi Ugo Betti disparaît-il au moment même où son oeuvre connaissait une faveur particulière auprès du public parisien que séduisaient l'humanité, les résonances profondes de son art." <sup>2)</sup>

Auch in England findet Betti Anerkennung: "Sunday afternoon's production of the late Ugo Betti's *The Queen and the Rebels*, translated from the Italian by Mr. Henry Reed, introduced an Italian dramatist of unusual power." <sup>3)</sup>

Ebenso werden in Deutschland Betti'sche Dramen mit Erfolg aufgeführt: "Käthe Dorsch hat für das Theaterstück "Die Ziegeninsel" von Ugo Betti vom S. Fischer-Bücherverlag die alleinigen Aufführungsrechte erhalten. Das Bühnenwerk des im Sommer verstorbenen italienischen Dramatikers wurde in Paris erstaufgeführt und hatte dort einen ungewöhnlichen Publikumserfolg." <sup>4)</sup>

Zum Tode des Dichters erschien in der Neuen Wiener Tageszeitung ein Nachruf, gegen den jedoch sachlich manches einzuwenden wäre: "Ugo Betti ist gestern 61jährig verstorben. Er gilt nach Luigi Pirandello als der führende italienische Dramatiker, dessen Ruhm allerdings in Deutschland, in der Schweiz, in Frankreich und Skandinavien fast mehr als in seiner Heimat verbreitet war (...). Von Dostojewski bis Kafka zieht sich die pessimistische Kette, deren Glied auch Betti war. Das Schauspiel "Die unschuldige Irene", ausweglos und in dialektischer Überspitzung das Schuldgefühl analysierend, war auch in Wien zu sehen, "Der Spieler" fiel unlängst in New York durch und in Paris quält man sich zur Zeit mit der "Ziegeninsel". - Trotzdem: Betti hat mitgeholfen, durch dieses schonungslose Aufzeigen der Nachtseiten den ersehnten Kontrast, das Heitere, Klare und Gute als erstrebenswert erscheinen zu lassen. Nicht nur durch sein Oeuvre gilt er als einer der Großen der heutigen Dramatik." <sup>5)</sup>

---

1) *Le monde*, Paris, 28. April 1953;

2) *Figaro*;

3) *The Times*, London, 19. Oktober 1954;

4) *Bad. Neueste Nachrichten*, Karlsruhe, 5. Januar 1954;

5) *Neue Wiener Tageszeitung*;

## DIE GRUNDGEDANKEN DER DRAMEN

"Siamo tutti povere creature inquiete, e vorremmo almeno capirlo, a che cosa serve questa enorme, bizzarra incongruità fra quello che è la nostra esistenza e quello che essa dovrebbe essere secondo l'animo che ci fu dato; a che cosa serve questa meravigliosa tranquilla iniquità che è la vita."<sup>1)</sup>

Dieser Satz aus Bettis Vorwort zu seinem ersten Drama, "La Padrona", könnte als Motto für sein ganzes Werk gelten. Betti sieht das Leid, das Zerwürfnis in der Welt und im Menschen, und er macht sich zum Interpreten dieser Tragik, indem er eine Antwort sucht auf das "perché" des Menschen, der ihr ausgeliefert ist.

Unsere Zeit ist trotz ihrer zahlreichen Errungenschaften und Fortschritte arm an echten Werten; bedürftig sind auch ihre Menschen. Sie hungern nach Frieden, Geborgenheit, Gewißheit. Nicht den gedankenlos Glücklichen, den satten Erfolgsmenschen, die sich "daheim" fühlen in ihrer Welt, gilt Bettis Interesse. Er sieht die vielen Suchenden, Unverstandenen, Einsamen, die darum ringen, einen Sinn hinter ihrem Leben, dem Leben schlechthin, zu finden, und auch die vielen, die nicht mehr suchen. In jedem einzelnen seiner Stücke taucht die Frage nach dem Sinn des Lebens in irgendeiner Form auf; sie wird eindringlicher, leidenschaftlicher gegen Ende seines Schaffens.

Das eigentliche Anliegen der Betti'schen Dramen ist gleichsam eine Apologie des Menschen unserer Zeit, der mit seinem Leben fertig werden muß. In vielen Gestalten, in immer neuen Variationen durchwandert er die einzelnen Stadien seines Lebens, bis er als Gereifter am Ende sich anschicken muß, seinem Schöpfer gegenüberzutreten, um Rechenschaft zu geben.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie Betti den Menschen in den verschiedenen Phasen seines Lebens sieht, angefangen bei der Kindheit, über die Desillusion in der Gesellschaft, die Schuld, die Liebe, bis zu seinem Tod und der Begegnung mit Gott.

### I. Die Kindheit

Nach Bettis Konzeption ist die Kindheit die eigentlich glückliche, die "paradiesische" Zeit im Leben des Menschen. Seine Seele, eben erst aus der Hand ihres Schöpfers entlassen, ist jenem Reich noch nahe, es ruht auf ihr noch der Abglanz

---

1) "La Padrona" S. 4;

einer anderen Welt. Pietro drückt diesen Gedanken aus: "Pensando al tempo di quando ero bambino, vedo.. non so, come tanti cieli turchini! Il cielo, dopo, .. niente, non c'è più." <sup>1)</sup>

Das Kind sieht die Dinge durch den Schleier der Phantasie. Die Ratio, seine besondere Ausrüstung für den künftigen Lebensweg, ist erst im Keim vorhanden. Nicht vielen Menschen ist es vergönnt, die Phantasie in die Erwachsenenwelt hinüberzuretten, um sich mit ihrer Hilfe, als Könige im Reiche der Wünsche und Gedanken, über die Unbill des Alltags zu erheben, wie es Leo, dem genialen Landstreicher, gelingt, der zu seinem Kumpanen sagt: "Come se non fosse la fantasia, povero Louis, la vera forza degli uomini d'azione!" <sup>2)</sup>

Geliebt und behütet von Vater und Mutter, in der schützenden Umfriedung des Elternhauses, weiß das Kind noch nichts von der Dualität von Gut und Böse draußen in der Welt. Alles erscheint ihm voll Harmonie. Noch haben seine Kinderaugen einen freudigen Glanz, vertrauensvoll geht es an der Hand des Vaters, der alles vermag, der alles weiß, den Wundern der großen Welt entgegen. Giorgio erinnert sich: "Si faceva sera. . ed ecco qualcuno mi dava la mano e mi conduceva. Io ho sempre desiderato e immaginato questo. Una mano. E io mi sentivo sicuro. Che grande, calda, forte mano; come l'amavo, come le ero riconoscente." <sup>3)</sup>

Elisa erzählt Antonio, wie sie ein Kind mit seinem Vater in der Straßenbahn beobachtete: "C'era una bambina, sui tre anni, che dormiva. Era in tranvai, c'era un chiasso, ma lei mica si svegliava, macché. Stava proprio con la testina abbandonata sul petto di un uomo vecchio, un muratore, teneva proprio le braccine, mentre dormiva, attorno al collo di quell'uomo, con tanta fiducia, così sicura. E quel muratore, stava attento che nessuno la urtasse, la riparava con la mano... Era il padre." <sup>4)</sup>

Abends schläft es ruhig ein, behutsam zugedeckt von den liebevollen Händen der Mutter. Immer wieder, auch in den Gedichten Bettis, <sup>5)</sup> ist die Rede von der Mutter, die sich liebend über ihr Kind neigt. Der Dichter zeigt die entscheidende Bedeutung dieser Beziehungen für den Charakter des heranwachsenden Menschen. Oft deutet er spätere Verbitterung, Maß- und Skrupellosigkeit, ja sogar Verbrechen als Folge von Lieblosigkeit im Elternhause. So bei Caino,

---

1) "La Padrona" III, 2 S. 36;

2) "I nostri sogni" I, 2 S. 513;

3) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1279;

4) "Il vento notturno" II, 4 S. 737;

5) "La casa morta", "Canzonetta", "La notte";

der seinen Bruder tötet aus Verzweiflung darüber, daß seine Mutter nur diesen liebt,<sup>1)</sup> oder bei Ennio, der zynisch und abweisend geworden ist, weil sein Vater ihn einmal schlug, als er sich zärtlich an ihn schmiegen wollte. Deshalb rührt es ihn nicht, als Ermete ihm von der glücklichen Kindheit Ivas und ihrem späteren Unglück erzählt, und er sagt: "...è la vita in tutti, che è credula, delicata, indifesa, ingannata! E la vita, a far compassione! Tutti i bambini. Anche io potrei raccontarvi di me. Lo schiaffo di mio padre non fu il solo che io ebbi."<sup>2)</sup>

Welche Bedeutung Betti dieser Phase des menschlichen Lebens beimißt, geht auch daraus hervor, daß in seinen Dramen an entscheidenden Stellen Anspielungen auf die Kindheit des Helden erfolgen. Dieser erinnert sich manchmal an seine ersten Lebensjahre, wenn er vor einer schweren Entscheidung steht oder eine innere Krise erlebt, wie z.B. Silvia, als sie das Idealbild ihrer Mutter zertrümmert und in ihr eine Schuldige erkennt: "Mi ricordo da piccola: io ero innamorata di te, avrei voluto sacrificarmi per te. Io voltavo le pagine e ogni tanto ti guardavo, avevi la luce del lume nei capelli."<sup>3)</sup>

Die Schuld- und Leiderfahrung lassen ihn voll Wehmut daran denken, daß auch er einmal rein, gut und unbeschwert glücklich war, etwa wie Mauro: "Voglio Mauro (...) Mauro. Anche io, anche io ero un credulo ragazzo. Voglio quello sciocco ragazzo che s'affezionava così facilmente..."<sup>4)</sup> oder Ugo: "E pensare che ieri ero ancora un ragazzo, così diverso!"<sup>5)</sup> Auch Andrea spricht davon: "Quando voi m'avete conosciuto mio padre, nel vedermi entrare, diceva: 'Oh, Andrea! Andrea!' Gli si illuminava il viso. Venivano gli amici, mi venivano incontro: 'Andrea! Andrea!'"<sup>6)</sup>

Antonio erzählt Marta, wie er als Kind sie bewundert hatte, und er macht sie darauf aufmerksam, wie sehr sie sich seither verändert hat: "Vi ammiravo moltissimo, sapete? Così ben vestita, bionda, irraggiungibile; come in una favola (...) Ve lo ricordate il torrente bianco e azzurro vicino a casa vostra? Io pensavo, allora, che tutta la vostra vita sarebbe stata una cosa così: fresca, azzurra, pulita..."<sup>7)</sup>

---

1) "Caino";

2) "Il giocatore" II, 5 S. 1066;

3) "Delitto all'Isola delle capre" II, 3 S. 1191;

4) "Notte in casa del ricco" II, 2 S. 602;

5) "Irene innocente" I, 3 S. 832;

6) "Ispezione" II, 3 S. 797"

7) "Favola di Natale" II, 3 S. 932;

Der Richter Cust, der beim Anblick Elenas an reine Kristalle denken muß, bekennt: "Dicevo che siamo tutti degli ex cristalli, mia cara, è per questo che vi si guarda con melanconia. . Pare che la vita nasca più tardi, sulle gelide geometrie dell'inorganico, come una specie di prurito, una proliferazione maligna, una lebbra appunto. Oh, quel giorno la vostra voce avrà perduto questo timbro-luce ..."<sup>1)</sup>

Manchmal dienen Begebenheiten aus der Kindheit des Helden, berichtet von ihm nahestehenden Menschen, dazu, ihn vor seinen Anklägern in ein besseres Licht zu rücken. Seine Kindheit soll für ihn plädieren gegen die Taten, die er als Erwachsener beging. So sagt z. B. Signora Paola von ihrem Sohn, dem Erpresser: "...Giuglio era un ragazzo pieno di immaginazione, sapete? E credulo! (...) Voi non lo conoscevate (...) Io credo che promettesse a se stesso mille cose."<sup>2)</sup>

Das in einem Dialog unvermittelt auftauchende "da ragazzo, da bambino" ist geradezu ein Schlüsselwort, wenn es um die Rechtfertigung des Helden vor sich selbst oder vor anderen geht. Es deutet gleichsam die Verwundbarkeit und Hilflosigkeit des menschlichen Herzens an.<sup>3)</sup>

## II. Die Desillusion

Je mehr jedoch der junge Mensch in die Welt der Erwachsenen eindringt, desto schmerzlicher muß er erfahren, daß die Realität des Lebens, des Menschseins, sich erheblich von den Phantasien seiner Kindheit unterscheidet.

Mit dem Erwachen des kritischen Verstandes beginnt der einzelne zunächst sich selbst mehr und mehr als Objekt zu betrachten. Hier erfährt er dann manchmal eine erste Enttäuschung, wie z. B. Anna in "La Padrona". Sie ist eine vom Leben, von der Natur Betrogene, betrogen um die Gesundheit und damit um die Möglichkeit, am Leben mit all seinen Kostbarkeiten vollen Anteil zu haben. Der durch die Krankheit übersteigerte glühende Wille zum Leben, der unstillbare Hunger nach Erleben zerstören den jungen Menschen. Nichts ist mehr übrig von dem sonnigen Gemüt des Kindes, das sich über die kleinsten Dinge dankbar freuen kann. Statt dessen sehen wir ein von Neid und Bosheit verzehrtes Geschöpf voll raffinierter Berechnung, das sich selbst und

---

1) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" II S.1130;

2) "La fuggitiva" III, 4 S.187;

3) S. 23, 70, 221, 227, 292, 334, 639, 1007, 1048, 1173, 1175, 1254, 1273, 1323 etc.;

seine Umgebung in ohnmächtigem Haß zerstört. Die Enttäuschung, das Bewußtwerden des von der Natur Betrogenenseins hat ein Kind in einen Dämon verwandelt. "Volevo aprire gli occhi, non osavo! Questi occhi, ora, resteranno spalancati per sempre!"<sup>1)</sup>

Der Heranwachsende, der mit seinen Idealen und Wünschen vor dem Tor des Lebens steht und ungeduldig Einlaß begehrt - was erwartet ihn? Wird die Welt ihm Gelegenheit geben, all das Gute zu tun und das Große zu vollbringen, wie er es erträumt hat? Betti zeigt den Kampf des jungen Menschen, der mit Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit und der unverbrauchten Kraft seines Herzens das Gute sucht und verwirklichen will und dennoch Schritt für Schritt seine ursprünglich so starke Position, das Bewußtsein, der gerechten Sache zu dienen, aufgeben muß. Wie er Schritt für Schritt eindringt in die Enttäuschung, die das Leben für seine Hoffnungen bereithält. Jeder muß auf seine Weise kämpfen, muß lernen, aufzugeben, einzusehen, zu verzichten. Er muß lernen, einsam zu sein. Er sieht einen Jugendtraum nach dem anderen zerrinnen, muß eine Hoffnung nach der anderen ziehen lassen, und er fühlt, wie er innerlich immer ärmer wird. Er sieht den Abstand, die Spannung zwischen Aufgegebenem und Erreichbarem, und er beginnt sich seiner Kompromißlösung zu schämen, besonders wenn er einem Jugendfreunde, dem Zeugen seiner früheren Gesinnung, begegnet; denn er weiß ihm nichts mehr zu sagen.<sup>2)</sup>

Da ist zunächst der junge Weltverbesserer, voll glühenden Eifers und edler Begeisterung, wie z.B. Marco: "Raddrizzare i torti, umiliare i superbi: ecco quel che volevo. Intendo dire che ho sempre pensato, fin da ragazzo, questo: che io Marco Michial, benché non troppo ben vestito, avevo in me una piccola scintilla del fuoco di Dio, e questa scintilla, un giorno, avrebbe permesso al povero ragazzo di prendersi una bellissima rivincita."<sup>3)</sup> Aber sein Streben nach Gerechtigkeit muß der Bestechung weichen, und Marco wird schließlich selbst zu einem rücksichtslosen Ausbeuter.

Valerio hat seine Hoffnungen auf den Reichtum gesetzt, doch er wird enttäuscht und muß bekennen: "...eppure nulla di ciò che ho accumulato m'ha dato un attimo di gioia."<sup>4)</sup>

Auch die Liebe kann enttäuschen. So vergleicht sich z.B. Adriana in ihrer Ehe, da sie am Ziel ihrer Wünsche sein sollte, mit einem "aspirapolvere in casa", den

---

1) "La Padrona" II, 5 S. 31;

2) "Marito e moglie" I, 1; "Frana allo Scalo Nord" II, 3 S. 232;

3) "Il Cacciatore d'anitre" I S. 334;

4) "Notte in casa del ricco" II, 2 S. 601;

zwar alle behutsam behandeln, aber ohne "tenerezza".<sup>1)</sup> Eine ähnliche Erfahrung kommt in Irenes bitteren Worten zum Ausdruck: "Vado in cucina, a far la serva".<sup>2)</sup>

Eindringlicher gestaltet Betti diese Art Enttäuschung in der Person der Agata: "Ma soprattutto mi spaventò ripensare a quella gran credulità mia, quella gran fiducia! Tutta una vita! Sacrificato tutto! E ora qui, ad aspettare... Che gli anni passino... È stata... la mia fiducia, che è rimasta scossa."<sup>3)</sup> Und sie gelangt zu der Erkenntnis: "L'importante è di capire ciò che si è, e esserlo: e allora tutto diventa semplice. Come quando si è stanchi e si prende sonno; e si lasciano scivolare via a uno a uno tutti i pensieri; essi si allontanano e se ne ha un sollievo; perché si capisce che sono stupidi! Tutti stupidi e inutili!"<sup>4)</sup>

Da die Hoffnung wesensmäßig zum Menschen gehört, ist auch die Gefahr der Enttäuschung nicht auf die Jugend beschränkt; nur die Art der jeweiligen Erwartungen und Wünsche ändert sich mit der Altersstufe. So setzen z.B. die Väter ihre Hoffnungen auf die Söhne, daß diese erreichen mögen, was ihnen selbst nicht beschieden war. Doch sieht sich Gregorio zu der Bemerkung veranlaßt: "Si spera tanto dai figli, in principio, e poi ci si trova davanti un asino così."<sup>5)</sup>

Agata drückt diese Erfahrung weniger drastisch aus: "Si spera sempre che i figli... che tutto vada meglio. I figli sono questo."<sup>6)</sup>

Selbst der alte Mensch geht seine Wünsche. Er möchte trotz seiner Gebrechlichkeit als vollwertiges Glied der Gesellschaft gelten. Oft wird ihm dieses Recht abgesprochen, und er rächt sich auf seine Art. So meint Iole in Bezug auf ihre Mutter, die alte Egle: "I malati e i vecchi sono tremendi. Si sentono fuori tiro."<sup>7)</sup>

Die alte Federica hat im Laufe ihres langen Lebens gelernt, wie wenig der Mensch seinem Idealbild nahezukommen vermag: "Lo sai, io, in tanti anni, qual è la cosa più importante che ho imparato? Che bisogna essere molto molto indulgenti verso se stessi. Sembra semplice e invece si impiega la vita,

---

1) "Una bella domenica di Settembre" III, 3 S. 313;

2) "Spiritismo nell'antica casa" II, 4 S. 998;

3) "Delitto all'Isola delle capre" I, 4 S. 1174, 1175;

4) "Delitto all'Isola delle capre" II, 3 S. 1192;

5) "Irene innocente" II, 5 S. 863;

6) "Delitto all'Isola delle capre" III, 2 S. 1216;

7) "Ispezione" I, 9 S. 774;

per capirlo. L'errore è di dar peso."<sup>1)</sup>

Den gleichen Gedanken formuliert der Dottore in "La fuggitiva" mit leichter Ironie: "E invece poi, dài e dài, anche il più infatuato ci arriva, sapete? E capisce... che non valeva la pena."<sup>2)</sup>

Ennio verkündet seine Gebrauchsanweisung, wie man sich am besten vor Enttäuschungen schützen könne: "... noi abbiamo un gran motivo, io e il mondo, per andara d'accordo. Né io inganno lui né lui inganna me... E sapete perché il mondo non riesce a ingannarmi? Perché non gli credo, ecco tutto."<sup>3)</sup>

Soweit die Ansicht des modernen Skeptikers. Jedoch gibt sich Betti mit dieser Lösung nicht zufrieden. Wie ist es möglich, daß der Mensch der Enttäuschung nicht ausweichen kann? Begegnet er der Welt mit falschen Vorstellungen, d. h. mit Vorstellungen, die ihrem Wesen nicht entsprechen, so daß er erst enttäuscht werden muß? Sind also Mensch und Welt wesensfremd oder besitzt der eine Teil etwas, das dem anderen fehlt?

### III. Die Gesellschaft

Wie sieht Betti diese Welt, die Gesellschaftsordnung, in der sich der Mensch zurechtfinden soll?

Der Mensch ist nicht autonom. Er ist für die Gesellschaft geschaffen, und nur in der Begegnung mit seinesgleichen vollzieht sich seine Bewährung. Er ist ständig in der Situation, weil er nicht aus der Welt hinausgehen kann, es sei denn im Tode. Erst eine gegebene Situation ermöglicht ihm eine Stellungnahme, eine Entscheidung, und damit eine Entfaltung der guten wie der bösen Kräfte, die beide in seiner Seele ruhen. Es gilt also, durch Berührung und Auseinandersetzung mit der Welt sein eigentliches Menschsein zu realisieren, den Existenzkampf zu wagen und sich in ihm zu behaupten. Diesen Vorgang nennen wir "reifen". Das erste Stadium dieses Reifens ist bei Betti, wie wir gesehen haben, die Desillusion, die schon im Kindesalter einsetzen kann.<sup>4)</sup>

Obwohl die Gesellschaft die Summe der Individuen ist, findet doch der Mensch als Einzelner keine Heimat in ihr sonder er wendet sich enttäuscht von ihr ab. Erschreckend in ihrer Sachlichkeit klingt Francescos Frage an seinen Bruder: "Gli

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S. 1005;

2) "La fuggitiva" II, 8 S. 172;

3) "Li giocatore" I, 16 S. 1050;

4) Vgl. die Novellen "Caino", "I bambini poveri";

uomini t'hanno fatto del bene, a te?"<sup>1)</sup>

Auf humorvolle Art drückt Arcibaldo die gleiche Erkenntnis aus: "Il tipo aggressivo, in tranvai, che ti dà uno spintone, e guai a parlare! Perché lui ha le spalle così, e tu no! Credono che tutto sia finito lì (...) Poveretti!"<sup>2)</sup>

Als Tullio hört, daß man ihn für tot gehalten habe, sagt er nur: "Naturale. È la benevolenza della gente."<sup>3)</sup>

Es ist bezeichnend für Bettis ausgeprägten Individualismus, daß er sich mit dem Einzelnen beschäftigt und sich zu seinem Anwalt macht, indem er ihn in seinen Nöten zu verstehen sucht, während er andererseits die Gesellschaft als solche einer scharfen Kritik unterzieht. Unsere Zeit steht im Zeichen der Technik, des Rationalismus, der Statistiken und der Rekordleistungen. Ihr adaequater Ausdruck sind die Superlative, ihr Diktator ist das Tempo. Wer nicht Schritt halten kann, zählt nicht. Sie kann es sich nicht leisten, auf Sentimentalitäten des Einzelnen Rücksicht zu nehmen. Der "testimonio miope" zeichnet mit bitteren Worten das Verhältnis des Menschen zur Gesellschaft: "Congegni, ruote, orari: un torchio da uva, signore. A poco a poco tutti, veniamo spremuti lì dentro (...) Lo scopo è di aumentare il rendimento; di dare al torchio qualche altro giro, signore. Statistiche, infortuni ... postriboli .. Tutto calcolato, incastrato (...) Avanti, avanti; accelerare, costruire, scavare. Vengono gli operai, gente infangata, ridicola, sono allegri, si danno dei colpi sulle spalle: dovranno morire. Questo, quello, quell'altro, un tanto per cento; più, meno, secondo il finanziamento, signore. Questione di numeri."<sup>4)</sup>

Der Mensch hat sein Gesicht verloren. Er ist vom Subjekt zum Objekt degradiert worden, ist zweckdienend und einkalkulierbar wie Material. Doch sind sich viele dessen nicht einmal bewußt. Ihnen und allen, die sich in Sicherheit wiegen, gilt Bettis aufrüttelnder Ruf: "Non è questione solo dei morti e di quegli altri, mi spiego? Noi, noi! Ha schiacciato anche noi.. Noi crediamo.. d'essere vivi.. ma forse (...) Anche voi, sapete, signor giudice! Tutti. Senza nemmeno avvedersene, giù, tutti giù, nel torchio!"<sup>5)</sup>

Der eigentliche Grund für das Unbefriedigtsein des Menschen in der Gesellschaft liegt demnach wohl darin, daß sie seinem Streben nach Individualität

---

1) "La casa sull'acqua" II S. 82;

2) "Il diluvio" I, 1 S. 387;

3) "Lotta fino all'alba" I, 8 S. 1239;

4) "Frana allo Scalo Nord" II, 5 S. 240, 241;

5) "Frana allo Scalo Nord" III, 1 S. 247;

nicht entspricht. Dies ist bereits ein erster Hinweis auf eines der Betti'schen Grundprobleme, nämlich das eingeborene Verlangen des Menschen nach personaler Fortdauer. Für die Gesellschaft jedoch ist der Mensch kein Ego, für sie ist er austauschbar, ein Handlanger für ihre Kontinuität. Sie schreitet über den Einzelnen hinweg. So sagt der "testimonio miope": "Seguita. Rendimento; più presto... Soltanto... al secondo piano, lassù, non ci sono mica più io.. No, no (...) Un altro."<sup>1)</sup>

Lieblos und oberflächlich wie die Zeit selbst sind auch ihre einzelnen Bereiche und Institutionen. Einer von diesen Einrichtungen der Gesellschaft widmet Betti besonders breiten Raum in seinem Werk, da er sie aus eigener, unmittelbarer Anschauung kannte. Es ist die Justiz, die höchste Instanz im Staate, jene Körperschaft, der stellvertretend das Richteramt Gottes bei den Menschen obliegt. Betti scheut sich nicht, ihre Mängel und Unzulänglichkeiten aufzudecken und auf die Inkongruenz zwischen ihrer idealen Aufgabe und ihrer wirklichen Tätigkeit hinzuweisen. Er läßt Ennio sagen: "... io non riesco a prendervi sul serio. Non voi in persona, dico l'organizzazione, la macchina. Le vostre pinzette sono un po'grosse, per pizzicare certi fili."<sup>2)</sup>

Der Richter, Cav. Pinci, verteidigt sich: "Le pinzette sottili non è il nostro locale che le tiene. La nostra è giustizia - per così dire - .. umana! Uomini di fronte a uomini."<sup>3)</sup> - "Quel che è successo, in fondo, ha sempre ragione. E diamogliela! Basterà metterci un timbro. Un caos timbrato diventa un diritto (...) La giustizia! Tutela il mondo! Ma essendo il mondo errato, la giustizia deve tutelare gli errori del mondo."<sup>4)</sup>

Croz, selbst Richter, verachtet die Justiz und ihre Gesetze ebenso wie den Richterstand, der sich auf sie beruft: "Chi è stato a stabilire che una cosa è giusta e l'altra no? Noi sappiamo benissimo che le cose.. sono quel che sono, tutte uguali. Ecco perché noi giudici siamo tutti degli ipocriti..."<sup>5)</sup>

Gegen eine unpersönliche Rechtsprechung nach starren Paragraphen lehnt auch Marco sich auf, und er ruft dem Richter zu, der die "codici" als das ehrwürdige Werk toter Männer preist: "A orecchie vive, bisogna ch'io parli!"<sup>6)</sup>

---

1) "Frana allo Scalo Nord" III, 2 S. 249;

2) "Il giocatore" III, 1 S. 1070;

3) "Il giocatore" III, 1 S. 1070;

4) "Il giocatore" III, 1 S. 1071;

5) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S. 1147;

6) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 365;

Betti verweist nicht nur auf die Mängel der Justiz als Instanz sondern tadelt auch die Art der Jurisdiktion und die willkürliche Handhabung der richterlichen Gewalt. Auch hier sehen wir die Mißachtung des Individuums. Der heutige Mensch ist eine Nummer im Register, er ist es nicht wert, daß man ihm Aufmerksamkeit schenkt oder gar ein echtes Gespräch mit ihm führt. Als Elsa und Giorgio beim Notar erscheinen, behandelt sie sein Vertreter mit ungeduldiger Arroganz: "Bè, a me pare che nemmeno voi stesso abbiate idee molto precise. Sentite, io in questo momento sono piuttosto occupato. Il registro l'avete visto. Io non so più che dirvi."<sup>1)</sup>

Ein Beispiel von Verantwortungslosigkeit und Oberflächlichkeit ist es - vom Dichter mit Ironie dargestellt - wenn Cav. Pinci, als in einem peinlichen Augenblick der Gerichtsverhandlung der Gong ertönt, erleichtert ausruft: "Ah, ecco, per fortuna, la colazione!"<sup>2)</sup>

Der Richter Parse ist verwirrt, weil sich ein Fall nicht in das übliche bequeme Schema fügt, und ratlos meint er: "... bisognerà bene che ci sia un responsabile, che ci sia un innocente. Se no tutto va all'aria, è finita."<sup>3)</sup>

Betti zieht die Maske vom Ritual der Rechtsprechung und zeigt die Bestechlichkeit und Korruption mancher Richter und ihr geschicktes Zurechtbiegen der Paragraphen zu ihrem eigenen Vorteil. Marco will nichts als Gerechtigkeit, obwohl er bereits ein reicher Mann ist und die Mittel hätte, sich Vorteile zu erkaufen. Doch der "Alto Revisore" klärt ihn über die Methode der Jurisdiktion auf: "... mica un'oncia di falso, mai più, ma un tantino d'umano, non è vero?, un volersi bene, un aiutarsi l'un l'altro, essere un poco .. compiacenti.. arrendevoli?(...) Ascoltavo i vostri pensieri (...) Sono quelli che sempre nascono dove l'autorità e la ricchezza s'incontrano. Così, dove si toccano l'acqua e la terra, non può a meno di nascere un po'di limo, che fa quelle belle erbe."<sup>4)</sup>

Auf diese Weise wird das Paradoxon möglich, daß die Justiz, die Beschützerin des Rechtes, einen Menschen geradezu zwingt, schuldig zu werden.

Wenn die Ausübung der Rechtsprechung so unzulänglich ist, wie ist es dann um die Person ihrer Funktionäre bestellt? Als Menschen sind sie nicht unfehlbar. Aber Betti zeigt, wie sie ihre Machtposition oft ausnützen, wie sie den Menschen nur mehr als Gegenstand, nicht mehr als Einzelnen in Not sehen. Und

---

1) "Lotta fino all'alba" I, 2 S. 1227;

2) "Il giocatore" I, 7 S. 1035;

3) "Frana allo Scalo Nord" III, 3 S. 254;

4) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 365 und 366;

doch waren sie einmal Idealisten, die ihren Beruf als Berufung betrachteten, inm aber mit der Zeit erlagen. So verhält es sich z. B. bei Parsc: "Vorrei vedere un altro, qua in mezzo. Le prime volte che uscivo, per leggere la condanna: avevo il cuore qui, Holand. Non lo guardavo mica, quel povero diavolo smorto lì davanti. Ogni parola che dicevo la sentivo qui, come una coltellata. Cinque anni, dieci anni, la vita finita, addio. E poi gli urlì, delle donne, delle mogli. Bè, lo sapete che adesso non mi fa più nulla? Più nulla! Bisogna star qui, sapere quel che succede! Altro che sentimentalismi. "1)

Nicht allen Richtern ist, wie Parsc, ihre menschliche Unzulänglichkeit bewußt, und gerade darin besteht ihr größter charakterlicher Mangel. Dies erkennt auch Argia, und sie ruft ihrem Richter voll Verachtung zu: "Io timore? Di chi, di voi? Capisco che agli scorni della vita voi trovate un compenso immaginando che davanti a voi si tremi. "2)

Obwohl Betti die Gestalt des Richters, den er uns als "oppresso e tossicologo"3) vorstellt, einer so schonungslosen Kritik unterwirft, weil er gerade von diesem Stande eine rigorose Ehrenhaftigkeit fordert, so leugnet er doch keineswegs, daß die Aufgabe des Richters eine besonders schwere und verantwortungsvolle ist. So läßt er Ugo sagen: "Dicono che a un certo momento l'assassino ritrova il sonno e il giudice lo perde. Perché l'uno ha parlato, e l'altro ha udito; l'uno ha posato il suo peso, l'altro se lo trova sulle spalle. "4)

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich bereits, daß es Betti vor allem um Wahrhaftigkeit geht. Er zögert nicht, die schärfste Anklage zu erheben gegen jede Art von Unlauterkeit, Heuchelei, Selbstgerechtigkeit und das Ausnützen der eigenen Position zur Übervorteilung des kleinen Mannes, der sich nicht zu seinem Recht verhelfen kann, weil ihm die entsprechenden Mittel fehlen. Dies gilt nicht nur für den Bereich der Justiz sondern allgemein für die sozialen Verhältnisse der Gegenwart. In vielen seiner Dramen setzt sich der Dichter mit dem sozialen Problem auseinander, und immer stellt er sich auf die Seite der Unterdrückten und Benachteiligten. Sein deutliches Sympathisieren mit den Armen zeigt sich schon darin, daß ihre bescheidene Welt das bevorzugte Milieu seiner Stücke ist.

Betti wird nicht müde, unsere Aufmerksamkeit und unser Mitgefühl für die einfachen Leute zu wecken. Dies gelingt ihm besonders durch eine wirksame Gegen-

---

1) "Frana allo Scalo Nord" II, 3 S. 233;

2) "La Regina e gli Insorti" III, 1 S. 1321;

3) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 364;

4) "Irene innocente" II, 6 S. 871;

überstellung von Armen und Reichen. Er zeigt, wie die Armen auf Grund ihrer geringeren geistigen und gesellschaftlichen Versiertheit der Willkür ihrer Brotherren ausgeliefert sind, daß sie jedoch oft ein ursprünglicheres Rechtsempfinden und unbestechlicheres Urteilsvermögen besitzen als die herrschende Schicht, die ihre Überlegenheit nicht immer zum Wohle der Untergebenen verwendet. Wenn sich der ebenso beschränkte wie protzenhafte und feige Bima über Spamosca lustig macht: "Pare che egli abbia molto sudato nella sua camicia e sia molto affezionato alle sue scarpe."<sup>1)</sup> so antwortet ihm dieser im Namen aller, die das Schicksal der Armut teilen: "Scarpe rotte, sudore: sì, Maestà. E dove lasciate l'appetito, gli stracci? Sono essi, di qua un urto, di là un calcio, di sopra il brutto tempo e di sotto la brutta strada, sono proprio essi, Maestà, sono i guai e la miseria che mi dicono: corri, se no t'acchiappo; zitto, che ti bastono; gira di qua, volta di là, cammina: ci insegnano la strada, ci portano per mano; a me e a tutti quelli che si chiamano uomini. Non ai grandi, si sa. Quelli stanno più in alto ..."<sup>2)</sup>

Ist es da nicht verständlich, daß einer, der selbst das Notwendige entbehren muß, sich gegen den wendet, der im Überfluß lebt? Marco kleidet seinen Haß in höhnische Worte über die Reichen und ihre Lebensart: "Ho sempre beffeggiato forse odiato- i ricchi della città- voi pure li conoscete loro ridicole mogli, i loro figli che dicono sciocchezze in inglese e si sforzano di camminare come gli americani, la loro morale, la loro pronuncia, la loro igiene, il loro Dio, e il meschino gruzzolo che li fa così superbi e così atterriti al pensiero di perderlo. Io non credo che l'uomo consista in questo."<sup>3)</sup>

Mit Humor drückt Betti die gleichen Gedanken in "Il diluvio" aus, und wie sehr er mit seinem Herzen dabei ist, soll der folgende Dialog zeigen, der von dem genialen aber armen und von aller Welt verkannten Professor Arcibaldo und dem reichen Freier Bemoll geführt wird:

B.: "... Lo sapete che io potrei farvi privare dei diritti civili e politici, dell'illuminazione, del gas, del diritto a pensione e dell'acqua potabile? Che potrei ridurvi un nudo verme? (Con forza) In conclusione: che siete voi?"

A.: "Non lo so più, signore. Ma so chi siete voi."

B.: "E cioè?"

A.: "Il più ripugnante personaggio che abbia mai calpestato il globo. Voi siete un deficiente."

---

1) "L'Isola meravigliosa" II, 3 S. 125;

2) "L'Isola meravigliosa" II, 3 S. 125;

3) "Il Cacciatore d'anitre" I S. 334;

B.: "Non capisco."

A.: "Il contemplarvi mi suscita una violenta nausea. Voi e tutti i vostri miliar-  
di mi create l'idea di non so quale oggetto ripugnante, un apparecchio  
sanitario, qualcosa di grandiosamente schifoso."

B.: "Io non credo alle mie orecchie."

A.: (ispirato, saltabeccando e ruggendo) "Siete stato voi, soprattutto, che avete  
sconquassato e subissato ogni cosa! Te li dò io gli impianti igienici per-  
fezionati! (Gli dà un buffetto sulla punta del naso, senza che l'altro osi  
reagire) Te la dò io, la rugiada, e il petalo! Putredine! Enteroclisma.  
(Gli dà uno schiaffo, poi un calcio) Ed ora, addio signori!"<sup>1)</sup>

Doch weiß der Dichter, daß Reichtum allein nicht glücklich machen kann. Oft  
ist das Los des Reichen Einsamkeit, Haß und Neid der anderen und die bittere  
Erkenntnis, daß nicht alles im Leben käuflich ist, z. B., wie Valerio sagt, "un  
po'di contentezza, un animo sereno."<sup>2)</sup>

Dieselbe Verantwortung und moralische Verpflichtung, die der Besizende gegen-  
über dem Besitzlosen haben sollte, schuldet auch der Herrschende dem Untertan.  
Betti verweist also auch auf dem Gebiete der Politik auf die vorhandenen Miß-  
stände. Er zeigt, wie auch hier die Funktionäre in ihrem Egoismus, ihrer Korrup-  
tion und kalten Berechnung die ihnen übertragene Macht mißbrauchen. Vor allem  
wirft er ihnen wieder die Nichtachtung des Menschenlebens vor. Wir spüren des  
Dichters Ironie, wenn er Anfis dem sich langweilenden König den Rat geben  
läßt: "Comandate, signore. Voi potete ordinare.. ad esempio una guerra, per  
distrarvi, o un supplizio.." <sup>3)</sup>

Auf unser modernes Parteiensystem übertragen klingt diese Einstellung etwa so  
wie wenn Tomaso von dem toten Bäcker spricht, der seiner Partei als Köder die-  
nen durfte: "Del resto una vita d'uomo è un piccolo prezzo, bisogna che il  
carro passi. Quella decisione fu ottima. Dovemmo prenderne parecchie..."<sup>4)</sup>

Biantes groteske Definition der politischen Macht ist eine Verhöhnung jeglicher  
staatlichen Autorität: "Voi già sapete che io ho assunto il potere. Questo vuol  
dire che tutti possono uccidere un uomo, ma io posso farlo mentre rullano i  
tamburi, come quando un giocoliere fa un salto difficile. La repubblica  
vince."<sup>5)</sup>

---

1) "Il diluvio" III, 7 S. 437;

2) "Notte in casa del ricco" I, 7 S. 591;

3) "L'Isola meravigliosa" I, 3 S. 104;

4) "L'aiuola bruciata" I, 10 S. 93;

5) "La Regina e gli insorti" III, 4 S. 1327;

Mit welchem Recht kann eine gesellschaftliche Institution, die nichts mehr mit dem Prinzip der Humanität gemein hat, das Vertrauen und die Achtung oder gar die Unterstützung des Einzelnen erwarten? Ist es da nicht begreiflich, wenn sich heute viele Menschen von der Politik abwenden und sie als "schmutzige Wäsche" betrachten? Betti legt diese Erwägungen Argia in den Mund, als sie sich vor ihren Richtern verantworten soll: "... intanto non mi piace il vostro modo di fare. Recitate molto. Vedete, fin da bambina mi hanno insegnato a trovare rispettabili un tutt'altro genere di persone. Persone molto lavate, con biancheria fragrante. Forse ciò ha un'importanza politica? Non posso credere che il cattivo odore dia dei diritti." <sup>1)</sup>

So hoch Betti auch den Einzelnen einschätzt und für seine Rechte eintritt, so beurteilt er doch die Masse als Ganzes weit weniger positiv. Die Quantität scheint auch hier wiederum die Qualität zu erdrücken, d. h., der einzelne Mensch fühlt sich gehemmt und kann in der Masse seine guten Eigenschaften nicht recht entfalten und zur Geltung bringen. Der Einzelne hat in der Menge keine eigene Meinung mehr, er hat nicht den Mut, zu sich selbst zu stehen. So bekennt z. B. der Usciè Argia seine Achtung und Bewunderung, solange er allein mit ihr ist: "Ce n'è parecchi, vili che nascondono per paura i propri sentimenti, e di tutti il più vile e spregevole sono io. Ma proprio per noi, pecore e rinnegati, che conforto, che balsamo, capire che c'è qualcuno ... c'è qualcuno, che è restato impavido, e sa stare solo contro tutti!" <sup>2)</sup> Als er sich aber in der Menge der Zuschauer befindet, stimmt er mit ein in das Geschrei, das sie verurteilt.

Ignazio spricht von der Gunst der Leute, die Aurelio umringen und um sein Wohlwollen buhlen, nur weil die Aussicht für ihn besteht, in Kürze ein wohlhabender und einflußreicher Mann zu sein: "Si pestano i piedi a vicenda, per andargli a fianco; pendono dalle sue labbra, come se egli fosse una graziosa ragazza, e, per guardarlo, inciampano persino." <sup>3)</sup>

Betti weist darauf hin, wie manche Politiker die Beeinflußbarkeit der Masse auswerten zur Erreichung ihrer eigennützigen Ziele. Mit Hilfe ihrer Beredsamkeit und durch geschicktes Eingehen auf die Unzufriedenheit, den Neid und die Mißgunst der Menge gelingt es ihnen, diese von der Untragbarkeit der herrschenden Zustände zu überzeugen, die Schuld auf die Vorgänger abzuwälzen und ihr eigenes System als die einzig richtige Lösung darzustellen. So meint z. B. Giovanni: "... per smuovere la gente e tirarcela dietro, non

---

1) "La Regina e gli Insorti" III, 1 S. 1323;

2) "La Regina e gli Insorti" III, 2 S. 1325;

3) "Il Cacciatore d'anitre" I S. 331;

c'è che un modo: dirgli che lì, dove sta, sta male; è conculcata; è misera. Ma perché? Perché c'è qualcuno cattivo."1)

Argia glaubt Biente nicht, wenn er behauptet, daß es nun keine Armen mehr geben werde, und sie hält ihm entgegen: "Ci sarà qualche altro guaio. Se no che ci fareste, voi? Voi canalizzate i dispiaceri. Li fate diventare prima invidia, poi rabbia. Lo spessore del malumore sul mondo è molto cresciuto da che voi lo coltivate. Sono cresciuti anche i morti. E i vostri grandi propositi non impediscono che venga da voi un certo odore di sangue."2)

Doch würde das Aufwiegeln einzelner Fanatiker und gewissenloser Machthungri-ger nicht ausreichen, das Feuer einer Revolution zu entfachen, wenn ihre Akti- vität nicht einer latenten Bereitschaft im Innern des Menschen begegnete. Betti bringt diese Erkenntnis in den Worten Amos' zum Ausdruck, der die Zerstörungs- wut der Revolution gleichsam als etwas Großes, Heiliges darstellt und daraus die Folgerung zieht: "Ma sarebbe ben meschino, signora, se tutto ciò mirasse solo a togliere qualche lira dalla mano d'un morto grasso per metterla in quella più adunca d'un vivo magro (...) codesto furore, che schizza fuori d'un tratto come un nero petrolio, sale da molto profondo, signora, è distillazione di un ben altro dolore, rimembranza di un ben altro tradimento..."3)

Es ist die Enttäuschung, die die Welt und die Gesellschaft dem Menschen berei- ten, die Enttäuschung, die er meist resigniert hinnehmen muß, die ihn aber, wenn es der Augenblick erfordert, zum Revolutionär werden läßt. Sie führt ihn schließlich zu der Überlegung: "Tutti sono lupi, dovrei io solo essere agnello?"4)

Da die Gesellschaft nun einmal so geartet ist und den Rahmen zu seinem Leben bildet, muß er sich auf sie einstellen. Nun ist er es, der beginnt, die Umgebung zu täuschen. Er wahrt den Schein, er macht sich gleichsam eine Fassade zurecht. Immer besser lernt er, diese Schein-Sein Situation zu meistern, die gerade für den modernen Menschen und seine Zeit so charakteristisch ist. Er setzt sein Ge- wohnheitsgesicht auf, er spricht seine Gewohnheitsphrasen, gibt seine Gewohn- heitsansichten zum besten - kurz, er wird für die Gesellschaft ein Begriff, den man ordnungsgemäß eingliedern kann. Er ist einer der ihren geworden und hat somit sein Eigenleben aufgegeben - zum Schein. In Wahrheit jedoch verzichtet er auf keine seiner früheren Wünsche und Ideale; denn sie gehören wesentlich zu ihm. Er hatte sie begeistert in die Welt tragen wollen, um sie mit den anderen zu teilen, aber er war abgewiesen worden. So nimmt er nun seine Träume gleich-

---

1) "L'aiuola bruciata" II, 1 S. 97;

2) "La Regina e gli Insorti" III, 1 S. 1323;

3) "La Regina e gli Insorti" IV, 2 S. 1342;

4) "La Regina e gli Insorti" II, 3 S. 1314;

sam in sich hinein, so tief, daß er sie selbst manchmal vergißt und erst durch eine schwere Erschütterung sich ihrer wieder erinnert.

Sie sind es nämlich nicht mehr allein, die sein Herz und seine Gedanken erfüllen. Neue Gefühle stellen sich ein und werden seine ständigen Begleiter. Da ist einmal das Unverstandensein, das ihn unsicher und scheu macht im Umgang mit anderen, da ist ein Gefühl des Verlorenseins, das den Wert des Lebens fraglich erscheinen läßt; da ist die Verbitterung über die Ungerechtigkeit und Kälte der Menschen, eine innere Verhärtung, die gleichsam eine Abwehr gegen den Angriff von außen darstellt. Und nun geschieht das Merkwürdige: der Anruf des Bösen von außen findet eine Antwort, eine Entsprechung im Innern des Menschen. Mit Schauern beginnt er die Möglichkeiten seines Wesens zu ahnen.

Luca z.B. bekennt: "A poco a poco, si sa, viene un rancore, dentro, quasi una cattiveria.." <sup>1)</sup>

Je mehr sich der Mensch nun sich selbst zuwendet, desto einsamer wird er, desto stärker wird sein Gefühl des Verstoßenseins. Er glaubt sich von allen verfolgt und gehaßt. So sagt Marco: "Tutti gli uomini mi odiano; ed io li odio." <sup>2)</sup>

Ebenso empfindet Ruggero: "Che faccio io fra questa gente? Li odio. Odio tutti..." <sup>3)</sup> Auch Maria fühlt so: "Vi odio. Tutti. Ribrezzo, mi fate." <sup>4)</sup>

Einsamkeit und Haß vergiften den Menschen immer mehr. Sie trüben sein objektives Urteilsvermögen. Er hält die anderen für glücklich und bevorzugt, und der Neid erwacht in ihm. Giorgio, der als Einsamer neben seinen Freunden lebt, vermag der Versuchung nicht zu widerstehen, ihr Glück zu zerstören: "Erano felici (...) e io mi sentivo sbagliato, fallito. D'un tratto desiderai far loro del male." <sup>5)</sup>

Auch Tullio, der das an ihm begangene Unrecht nicht vergessen kann, wird einsam und lernt hassen. Er sinnt auf Rache: "Vedo poca gente. Ho preso l'abitudine di chiacchierare da solo (...) Io sono sempre stato un po' pazzo. Noi chiamiamo pazzo un uomo coerente, che si specializza in un certo

---

1) "La casa sull'acqua" II S. 77;

2) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 370;

3) "Spiritismo nell'antica casa" I, 4 S. 970;

4) "Un albergo sul porto" II, S. 187;

5) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1249;

pensiero."1)

Mit Schrecken und Verwunderung spürt der Mensch, daß er in seinem Herzen derselben Grausamkeit und Gier, derselben Lust am Bösen fähig ist, die er vorher an seiner Umgebung verurteilt hat. Luca muß Elli bekennen: "Io sono cativo (sic!), sai, pieno di paure, d'ombre... Una volta ho ucciso un gattino, così, mentre lo carezzavo. Così, per vederlo morire! (...) Vedendolo così, snello, felice.. come te, pensavo: ecco, è una macchina perfetta, per vivere. E noi, noi invece.. perché tante ombre, tanti pensieri..."2)

Auch Giorgio gesteht: "Non c'è stata cosa spaventosa, che i miei pensieri, in questi anni, non abbiano pensato."3)

#### IV. Die Schuld

Die Schuld ist für Betti jene verhängnisvolle Bereitschaft zur bösen Tat, die auch Goethe meint, wenn er sagt, daß es kein Verbrechen gebe, dessen er nicht auch fähig gewesen wäre.

Es ist die Lust des Abenteurers, die Lockung, in das unbekannte Dunkel des Bösen einzudringen. Der Mensch möchte seine Willens- und Handlungsfreiheit erproben, aber auch die Macht und den Einfluß seines Gewissens. Gleichzeitig bietet ihm die böse Tat eine Möglichkeit zur Rache, und wer würde sie nicht wünschen? So wird er schuldig.

Betti behandelt das Problem der Schuld in den meisten seiner Dramen. Zunächst fällt uns seine Konzeption einer Urschuld<sup>4)</sup> auf, nach christlichem Begriff die Erbsünde, die auf dem ganzen Menschengeschlecht lastet. Jeder Einzelne hat an ihr teil, erstens indem er sie als Möglichkeit zum Bösen in sich trägt, zweitens weil er sie durch seinen persönlichen Beitrag begangenen Unrechtes vergrößert. Die Schuld hat also etwas für alle Menschen Einigendes, Bindendes, sie ist ein Fluch, dem sich keiner zu entziehen vermag, der sich auch auf die Natur, auf die ganze Kreatur erstreckt.

Als Beispiel möge hier das Drama "Frana allo Scalo Nord" dienen. In diesem Stück versucht der Dichter, uns das Phänomen der allgemein menschlichen

---

1) "Lotta fino all'alba" I, 8 S. 1239;

2) "La casa sull'acqua" II S. 79;

3) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1274;

4) Vgl. Silvio d'Amico, Prefazione;

Schuld nahezubringen. Es geht darum, den "Schuldigen" zu ermitteln. Einer nach dem anderen wird angeklagt und wieder freigesprochen; es ist keiner eigentlich schuldig, und doch sind es alle, jeder auf seine Art, bewußt oder unbewußt. Gaucker verteidigt sich: "Qui, sulla faccia: si vede appena. Ho una macchia. Ci sono nato, non è colpa mia."<sup>1)</sup>

Das Kainszeichen ist symbolisch für die menschliche Bestimmung zur Schuld.<sup>2)</sup> Alle tragen dieses Zeichen, auch wenn es bei den meisten nicht sichtbar ist. Selbst der Richter, Parsc, ist keine Ausnahme: "Magari si andrà dicendo che anche io.. sono ingiusto, no? odioso .. che dovrei avere.. più garbo, umanità(...) Fortuna che la faccia non l'ho macchiata, io!"<sup>3)</sup>

An einer Begebenheit aus seinem Leben zeigt Parsc das Schuldigwerden des Menschen auch ohne, ja gegen seinen Willen: "L'altr'anno: ero su un autobus che mise sotto un bambino. Dapprima non capimmo, eravamo seccati, scendemmo. Holand! Era proprio finito .. con la testina, capite? Proprio lì, sotto la ruota (...) E il buffo è questo, che sopra quella testina, c'ero anche io, con tutto il mio peso, il mio malumore, la mia fretta."<sup>4)</sup>

Kurz padre schreit dem Richter und allen Menschen die Anklage zu: "Certo, Eccellenza. Anche voi, la sera della frana, per esempio, chi sa che facevate, ben nutrito, tranquillo, col sigaro.. Voi, tutti! Siete voi, i responsabili! Voi! Tutti quanti!"<sup>5)</sup>

Parsc muß schließlich die Anwesenden freisprechen, da er die schicksalhafte Teilhabe des Menschen am Bösen genauso wie am Guten erkennt: "Considerato .. che tutti costoro davanti a noi, in questo tribunale ed altrove, molto si sono affannati, impastando un pane assai confuso e scuro.. Che in questo pane sembra un po' difficile spartire il buono e il cattivo: perché essi, siccome respiravano e camminavano sopra la terra, forse non potevano essere diversi da quelli che sono stati."<sup>6)</sup>

Wie aus dem eben Gesagten zum Teil schon hervorgeht, versucht Betti eine neue Deutung der Schuld. Er mißt nicht mit dem üblichen Maß, nach dem

---

1) "Frana allo Scalo Nord" I, 5 S. 221;

2) Vgl. Alda in "Acque turbate";

3) "Frana allo Scalo Nord" II, 3 S. 232;

4) "Frana allo Scalo Nord" II, 3 S. 231;

5) "Frana allo Scalo Nord" III, 2 S. 250;

6) "Frana allo Scalo Nord" III, 3 S. 259;

jedes Verbrechen einen Urheber hat, der schuldig zu sprechen ist. Er weist vielmehr auf die Relativität der Schuld hin. Was ist überhaupt ein Verbrechen? Gehört zu einer bösen Tat, die einer begeht, und für die er die volle Verantwortung übernehmen soll, nicht das volle Bewußtsein der Tragweite dessen, was er tun will, und eine freie Entscheidungsmöglichkeit? Der Dichter zeigt, daß dies durchaus nicht immer der Fall ist, daß es also viel weniger wirkliche Verbrecher gibt, als es den Anschein hat. Er will damit andeuten, wie gefährlich und ungerecht es ist, über jemanden ein vorschnelles Urteil zu fällen, den man nicht kennt und dessen Beweggründe einem verborgen sind. Betti selbst sagt hierzu: *"... ogni fatto dell'uomo sembra diventare tutt'altra cosa man mano che il nostro pensiero ne segue, dentro, le radici tortuose..."*<sup>1)</sup>

Betrachten wir z.B. Elsa, die ihrem Mann Gift gibt, um ihn von seinem Dasein und damit von der Belastung einer Tat, der er nicht gewachsen ist, zu erlösen; oder Giorgio selbst, den Elsa freispricht: *"... tu non hai mai voluto questo!"*<sup>2)</sup>; desgleichen Augusto, der aus Liebe zu seinem kranken Kind und aus Mitleid seine ganze Familie in Schande, Schuld und Unglück stürzt;<sup>3)</sup> oder die Regina, die aus Angst um ihr Leben ihre Ehre preisgibt.<sup>4)</sup>

Andererseits ist Ennio nach den Paragraphen der Justiz nicht anklagbar. Dennoch sagt ihm sein Gewissen, daß er schuldig sei an Ivas Tod, den er zwar nicht ausgeführt aber in seinem Herzen gewollt und daher nicht verhindert hat.<sup>5)</sup>

Bettis Kriterium ist also nicht die objektive Tat, die sich aus vielen Komponenten ergibt, sondern die Absicht, der Wille, die innere Einstellung des Menschen.

Da sind jene, die in ihrer Enttäuschung und Einsamkeit nach einem Ausweg suchen. Ihre Widerstandskraft ist zermürbt, und sie lassen sich treiben, sie wählen den Weg des geringsten Widerstandes. Sie finden in ihrem Herzen keine Kraft, der äußeren Situation und der eigenen inneren Lockung entgegenzutreten. Es ist eigentlich ein Kapitulieren, mit einem Resultat freilich, das zum Ankläger des Besiegten wird, indem es seine passive Haltung als Aktivität des Bösen erscheinen läßt. Dieses Schuldigwerden in der Passivität, in dem Betti ein häufiges Übel unserer Zeit zu erkennen glaubt, zeigt er vor allem an der Gestalt der Frau, die ihre Würde auf die Straße wirft. Sie handelt nicht aus Bosheit. Sie gleicht einem

---

1) Betti, Vorwort S. 4;

2) *"Lotta fino all'alba"* III, 3 S. 1277;

3) *"Irene innocente"*;

4) *"La Regina e gli Insorti"*;

5) *"Il giocatore"*;

Kind, das ein kostbares Gefäß in den Händen hält und es fallen läßt, während es nach einem glänzenden Gegenstand greift, ohne seine Leere zu ahnen. Erst später kommt die Erkenntnis, das Leben verspielt zu haben. Wie schnell ist dann die oberflächliche, selbst nicht intakte Gesellschaft bereit, ihr Urteil zu fällen und den Stab über einen Menschen zu brechen, dessen Unglück größer ist als seine Schuld.

Argia, die in dem Zustand tiefster Erniedrigung lebt, begreift ihr Gefallensein im letzten gar nicht, sie bejaht es daher auch nicht als bewußtes Handeln im Dienst des Bösen. Sie nimmt vielmehr immer noch ein Mindestmaß menschlicher Würde für sich in Anspruch, und zwar jener Würde, die ihr als Geschöpf Gottes zusteht. Das spürt auch Raim, ihr ehemaliger Geliebter, und er sagt ärgerlich: "Tu hai sempre tentato di fare la grande. Con me! Nauseata, schifata, donna superiore. Tu! Sempre con l'aria che la sporcheria sia degli altri!"<sup>1)</sup>

Raim ist einer der scheinbar wohlstandigen Zeitgenossen, die es verstehen, ihre Minderwertigkeit mit dem Mäntelchen der Rechtschaffenheit und Pflichterfüllung zu behängen, so daß jedermann sie für untadelig hält. Daher maß sich Raim, der charakterlich weit unter Argia steht, das Recht an, sie zu richten und aufs äußerste zu demütigen, indem er ihr ihre Schande mit höhnischer Genugtuung vor Augen hält: "E invece, cara, devi sapere che se c'è una persona... sudicia, quella sei tu (...) Tu cara, devi metterti davanti allo specchio e dire fino a domani: 'Sono una sciagurata, sono una sudiciona'. Tu non hai mai fatto niente di rispettabile."<sup>2)</sup>

Als Argia zum Schluß erkennt, wer sie ein Leben lang war, wird ihr gleichzeitig bewußt, was sie ihrer Bestimmung nach hätte sein können, und leidenschaftlich möchte sie sich von ihrer Schuld distanzieren: "Ebbene mi pare che a un dato momento sia indispensabile alzarsi su e dire... Ma voi perché mi offendete così? E io, mio Dio, come ho potuto permettervi! Lasciatemi! Via! Via! Basta! Voi approfittate di un errore immenso, di un inganno spaventoso! Rispettatemi! Rispettatemi, perché io sono... la regina! La regina e sono destinata a tutt'altro."<sup>3)</sup>

Verlassenheit und Hilflosigkeit treiben auch Elisa in Schande und Schuld, doch bewahrt auch sie sich den guten Kern. Sie bekennt Antonio: "Una povera signora sola, in un paese forestiero, senza una conoscenza, un aiuto, nessuno che mi dia ascolto. Una vittima, signore; da dieci anni!"<sup>4)</sup> Antonio muß zugeben:

---

1) "La Regina e gli Insorti", III, 5 S. 1297;

2) "La Regina e gli Insorti", III, 5 S. 1297;

3) "La Regina e gli Insorti", III, 1 S. 1340;

4) "Il vento notturno" II, 1 S. 714;

"Non è stata colpa vostra. Non avevate nessuno." <sup>1)</sup>

Wir finden diese Situation auch bei Maria (Un albergo sul porto"), bei Adelia ("Notte in casa del ricco"), bei Irene ("Irene innocente"), bei Marta ("Favola di Natale") und bei Delia, die einmal halb unbewußt vor sich hinsagt: "Io sono ancora una bambina, dormo con le mani fra le ginocchia!" <sup>2)</sup>

Mit der Andeutung dieser rührenden Geste will Betti zum Ausdruck bringen, daß trotz der täglichen äußeren Schuld irgend etwas im Menschen rein ist, sei es auch nur die Sehnsucht nach Reinheit, von der er sich ebenso wenig befreien kann wie von seiner Labilität, seinem Hang zum Bösen.

Ferner setzt sich Betti mit der Schuld jener Menschen auseinander, die aus innerer Auflehnung gegen das ihnen zugefügte Unrecht handeln. Haß und Protest befähigen sie zu Taten, die sich allmählich ihrer Kontrolle entziehen; denn der im Grunde gerechte Mensch ist der zwangsläufigen Fortentwicklung, den unabsehbaren Ausmaßen und Folgen einer bösen Tat nicht gewachsen. Dennoch nimmt er die Verantwortung auf sich, er akzeptiert das Böse und tut es in Freiheit. Daher liegt über seiner Gestalt etwas Tragisch-Heroisches. Er ist ein Einsamer, Ringender, der auch als Gefallener nicht verachtungswürdig ist.

Giorgio, der von seinem Schuldbewußtsein gepeinigt wird und weiß, daß es auf dem einmal eingeschlagenen Weg kein Zurück mehr gibt, ruft verzweifelt: "Io ti aspetto! Ti colpirò ancora, una volta, cento volte! Vieni." <sup>3)</sup>

Marco, von dem Fausta sagt: "Il cacciatore è innocente, non v'è respiro in lui che non sia altezza e bontà" <sup>4)</sup>, wird von den Verleumdungen seiner Umgebung in die Opposition gezwungen: "Mi avranno come mi credono". <sup>5)</sup> Nachdem alle seine Hoffnungen enttäuscht sind und zuletzt auch die Gerechtigkeit sich als Phrase erweist, beschließt er, Gleiches mit Gleichem zu vergelten: "E dunque se la malizia di alcuni furfanti s'è imbattuta con la debolezza di alcuni giudici, la parte mia dovrà sempre essere quella dell'agnello? Buono e sciocco: lo sono stato troppo." <sup>6)</sup>

Den Reichtum, den er um den Preis seines Seelenfriedens erkauft hat, benutzt er, um sich an seinen Feinden zu rächen: "Non ho altro che questa frusta per

---

1) "Il vento notturno" II, 4 S. 736;

2) "Lotta fino all'alba" II, 5 S. 1264;

3) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1276;

4) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 363;

5) "Il Cacciatore d'anitre" IV S. 362;

6) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 366;

tenerli giù: la ricchezza. Tutto mi ha abbandonato. Ma lei no."<sup>1)</sup>

Das Mittel zum Zweck wird aber Marco selbst und der ganzen Stadt zum Verhängnis. Marco will die anderen nur demütigen, aber er will sie nicht vernichten, denn er kann ohne sie nicht leben: "Perché essi mi invidino e si disperino. Perché io possa mostrare questo, vantarmi, ingiuriarli, vederli inginocchiati. . e poi (..) E poi parlare con essi, Ignazio. Sono solo da molto tempo."<sup>2)</sup>

Dieses Bedürfnis nach Sympathie und Wärme ist für Betti ein Beweis, daß Marco zwar ein Verblendeter aber kein Verworfener ist.

Wenn Giulio Nina quält und sie erpreßt, so tut er es nicht aus Freude am Unrecht. Es ist vielmehr ein Aufbegehren seines gedemütigten Selbstbewußtseins. Deshalb sagt er triumphierend: "Un tempo vi passavo inosservato. Ora mi vedete? Esisto?"<sup>3)</sup>

All diesen Gestalten ist gemeinsam, daß sie um ihre Schuld wissen und unter ihr leiden, daß sie sich mit ihrer Hilfe Recht verschaffen wollen aber statt dessen sich in Unglück stürzen. Betti versucht unser Verständnis für ihre Situation zu wecken, indem er ihr Handeln motiviert und uns einen Blick in ihr enttäusches, verwirrtes, aber im Grunde gutes Herz tun läßt.

Noch eine andere Art von Schuld ist es, eine verbreitete Erscheinung unserer Zeit, die Betti erbarmungslos anprangert. Es handelt sich um das moderne Pharisäertum, das unter der Maske der Wohlanständigkeit gedeiht und seine Umgebung vergiftet. Taktlose Überheblichkeit, reiches Protzertum, gönnerhafte Überlegenheit, Gleichgültigkeit und herzlose Witzelei auf Kosten des Mitmenschen - das sind einige Erscheinungsformen. Sie sind die eigentlichen Verbrechen, die den Menschen in seiner Würde herabsetzen und beleidigen. Sie sind zwar geringfügiger als Mord, Ehebruch oder Gewalttat, doch sind sie oft heimtückischer und gefährlicher, weil sie viel häufiger auftreten und in der modernen Gesellschaft nicht als Unrecht erkannt oder gar als solches angeklagt werden.

Einen dieser charakterlosen Opportunisten haben wir bereits in Raim kennen gelernt. Mit überlegener Kaltblütigkeit behandelt er wehrlose Menschen, die seiner Barmherzigkeit anheimgestellt sind - so z.B. wenn er Argia demütigt, weil ihre Liebe zu ihm sie verwundbar macht, oder wenn er für die unglückliche Regina, die wie ein gehetztes Wild vor den Verfolgern flieht, eine geeignete Todesart ausklügelt - aber er wird zum erbärmlichen Feigling, sobald

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 370;

2) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 373;

3) "La fuggitiva" I, 10 S. 154;

seine eigene Sicherheit auf dem Spiele steht: "E poi io sono di salute delicata, devo assicurarmi un avvenire."1)

Auch Gabriele - in "Acque turbate" - ist hier zu nennen. Betti zeichnet ihn als rücksichtslosen Ellenbogenmenschen, dem keine Taktlosigkeit zu groß, keine Roheit unerlaubt erscheint, solange sie seinem persönlichen Vorteil dienen oder ihm seine Langeweile vertreiben helfen. In dieser Gestalt zeigt Betti in verdichteter Form die gefährlichen Tendenzen des modernen Menschen, der sich von allen ethischen Bindungen losgelöst hat und mit der Verabsolutierung des Ich sein eigentliches Menschsein vergewaltigt.

Dem Prototyp des modernen Pharisäers begegnen wir in Adalberto. Neben dem unverbildeten Antonio wird uns seine Wertlosigkeit doppelt bewußt. Wir sehen ihn oberflächlich und pietätlos, herablassend im Umgang mit anderen, nur auf die eigene Bequemlichkeit bedacht. Sein ganzes Tun ist eine Selbstvergötzung und gleichzeitig das Bemühen, die Umwelt von seiner Einmaligkeit und Qualität zu überzeugen. Daher entschließt er sich, ein armes, unglückliches Mädchen zu heiraten, damit sie zeitlebens den Gönner in ihm sieht." Comprerò, infatti, a buon prezzo, un oggetto conveniente: una moglie umiliata. Che ha portato degli abiti rimodernati, e trepiderà sempre un pochino, chiedendone dei nuovi. Un'invitata povera. Un oggetto conveniente..."2)

Im Zusammenhang mit dem Problem der Schuld beschäftigt Betti ferner das Verhältnis von Schuld und Sühne. Einmal ist es die Frage, ob eine Schuld als factum widerrufen werden kann, indem sie durch eine entsprechende Sühneleistung aufgehoben wird; zweitens ist es die Schau jener schicksalhaften Partnerschaft zwischen denen, die Leid zufügen und denen, die es entgegennehmen müssen. Betti sieht sie nämlich nicht als Feinde, als Angehörige zweier verschiedener Welten, getrennt durch ein Meer von Haß und Schuld, sondern er sieht sie in einer Gemeinschaft, geeint durch gemeinsames Leid und ein über ihnen stehendes Geschick. Der Dichter verwischt zuletzt die Grenzen so, daß es unwichtig wird, wer nun eigentlich der Schuldige und wer der Beleidigte ist, und nur noch das Leid an sich dasteht, das Unrecht, dem beide Teile in gleicher Weise ausgeliefert sind. Es scheint, als hätten beide nur ihre verteilten Rollen zu spielen in der Darstellung des Menschseins, mit der gemeinsamen Bürde der Schuld. Letztere erscheint bei Betti als etwas Entpersönlichtes, dem Einzelnen viel zu Überlegenes, als daß er sich rühmen dürfte, ihr Urheber zu sein. Aus demselben Grund kann sich keiner für berechtigt halten, den anderen zu richten und Anspruch auf Vergeltung zu erheben. Demnach sind alle Schuld-

---

1) "La Regina e gli Insorti" II, 3 S. 1314;

2) "Favola di Natale" I, 7 S. 914;

ner, keiner jedoch ist Gläubiger; alle stehen mit ihrer Schuld vor Gott, dem die Lösung vorbehalten ist; und er hat den Menschen Gnade verheißen.

Da ist zunächst das bedrückende Wissen um das Einmalige und Endgültige einer Tat, die weder Reue noch Sühne ungeschehen machen können. Dazu kommt noch, daß der Tat des Menschen als dem einzigen vernunftbegabten Wesen ungleich größere Bedeutung beigemessen werden muß als dem mechanisch-gesetzmäßigen oder instinktgebundenen Geschehen bei der übrigen Kreatur. Diesem Gedanken gibt der alte Michial Ausdruck: "Non si distrugge, in eterno, la gocciolina dell'acqua, e vuoi che si distrugga l'azione dell'uomo, una volta formata?"<sup>1)</sup>

Die Gestalten Bettis spüren das Unwiderrufliche ihrer Handlungen, die durch die Stimme des Gewissens gegen den Menschen Klage erheben. Von dem Augenblick an, da sie vollzogen werden, sind sie ein fester, unkorrigierbarer Bestandteil des betreffenden Menschenlebens geworden, ein Merkmal wie etwa die Verkrüppelung eines Gliedes. So sagt Elena: "E come potrebbe una cosa già avvenuta diventare non avvenuta? Sì: se l'osso qui è contorto, guasto, addio: niente miracoli, in questi casi. La più gran pazienza, la più gran preghiera: nulla. E definitivo."<sup>2)</sup>

Gregorio behauptet sogar, daß es nicht einmal in Gottes Macht stehe, eine Schuld zu tilgen; denn seine Barmherzigkeit wäre willkürlich und ungerecht: "Purtroppo c'è un'inconveniente: che la bontà è un arbitrio. Un'ingiustizia, una cattiveria (...) Persino la misericordia di Dio. O spetta a tutti, obbligata, o a nessuno. Come potrebbe il Signore, a parità di condizioni, mostrarsi capriccioso, parziale, Dio liberi? No: neppure il Signore, se è giusto, può essere buono, cioè libero. Quest'Essere così ricco, non può regalare un centesimo. Figuriamoci poi noi! No; se il mondo è un ingranaggio preciso non c'è posto per libertà, stravaganze. No. Quel che dev'essere dev'essere."<sup>3)</sup>

Auch eine später geänderte Gesinnung vermag den Menschen nicht von der Last seiner Taten zu befreien. So sucht z. B. Giorgio vergeblich nach einem Ausweg: "Io delle volte penso alla felicità di certe persone, che so io, pittori, scrittori. Loro scrivono mettiamo un lavoro, ma poi, a mente fredda, tornano sul loro scartafaccio, vedono tanti errori, cancellano, aggiungono; e così adagio adagio, col tempo, migliorano, correggono; e finalmente possono arrivare a farne una cosa da esserne tranquilli, da non toccare più! Che

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" IV S. 357;

2) "Irene innocente" I, 2, 3 S. 840;

3) "Irene innocente" II, 2 S. 859;

bellezza. Ciò che io vorrei sarebbe...<sup>1)</sup>

Oggetti, sentimenti, persone: tutto cancellato, abolito. Pure quei fatti durano ancora. Pesano sopra di me."<sup>2)</sup>

Ebenso weiß Delia um die unerbittliche Gültigkeit einer bösen Tat und ihre zwangsläufigen Folgen. Sie selbst war auf Giorgios Anregung hin schuldig geworden, und als er sich nach einer inneren Wandlung von seinem Vergehen distanzieren möchte, bringt sie ihn dazu, Tullio, ihren Mann, zu töten. Nun glaubt sie, endgültig mit Giorgio vereint zu sein durch ein gemeinsames Verbrechen, und triumphierend ruft sie aus: "Ecco, sono macchiata. E tu pure, Giorgio: la stessa macchia. Oggi siamo sposati! Era questo che ci mancava, fino a oggi. (A Elsa) Il tuo spotalizio era d'inchostro, ma il mio non sbiadira in eterno."<sup>3)</sup>

Eine Tat fällt aber nicht nur auf den Täter selbst zurück, sie richtet sich in den meisten Fällen zunächst gegen einen anderen Menschen und zwingt ihn zu einer Stellungnahme. Er kann sie nun entweder als Fügung annehmen, sich selbst überwinden, um reifer und geläuterter aus dieser Begebenheit hervorzugehen; er kann sich aber auch gegen sie auflehnen und den Schuldigen mit seinem Haß und seiner Rache verfolgen. Beide Reaktionsmöglichkeiten zeigt uns Betti. Da ist z. B. Mauro, der seinem ehemaligen Freunde nicht verzeihen kann, und er erscheint nach einem in Rachege Gedanken verbrachten Leben, um von Valerio Rechenschaft zu fordern. Auch dieser hat ein Leben lang auf diesen Augenblick gewartet, und die Furcht davor hat ihn zu einem menschen scheuen Sonderling gemacht. Nun ist er zur Sühne bereit: "E tu, ora, perché non sei umano con me?(...) Mauro, ti darò quel che vuoi. Ti prego veramente. Qualunque rivincita. Non devi che parlare. Mauro, Mauro, che vuoi?"<sup>4)</sup> - Doch dieser ist unerbittlich: "Mi hai fatto sciupare un bene che ci è dato una sola volta nell'eternità Rivoglio la mia vita."<sup>5)</sup>

Noch einmal zeichnet Betti das Verhältnis von Schuldner und Gläubiger in seiner ganzen menschlichen Tragik. Giorgio hat Tullios Ehe zerstört. Er kann diese Schuld, die auf seinem Gewissen lastet, nicht mehr tragen, und er bietet Tullio sein Leben als Sühne an. Er ist entschlossen, jeden Preis zu zahlen, um

---

1) "Lotta fino all'alba" I, 6 S. 1234;

2) "Lotta fino all'alba" I, 6 S. 1235;

3) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1279;

4) "Notte in casa dell'ricco" II, 2 S. 601, 602;

5) "Notte in casa dell'ricco" II, 2, S. 602;

einen Ausgleich herbeizuführen, der beiden Beteiligten den inneren Frieden wiedergibt: "Non ho paura. Sono davvero venuto a pagare. Qualunque cosa (...) Ciascuno di noi due è il solo che possa dare all'altro ciò che ciascuno di noi desidera: un po'di pace."<sup>1)</sup>

Aber Tullio hat nicht die Kraft und die nötige Seelengröße, die Rolle des Gläubigers aufzugeben und auf seinen Rechtsanspruch zu verzichten. Er spürt die Gültigkeit der Schuld und die Gültigkeit jahrelangen Leidens, das sich nicht einfach wegwischen läßt; er blickt auf ein verlorenes Leben zurück, das ihm keiner ersetzen wird. Sollte das alles ausgelöscht sein durch ein einziges Wort der Reue? Tullio fordert Vergeltung und weiß doch genau, daß keine Sühne, und sei sie noch so groß, geschehenes Unrecht aufheben könnte; und darin liegt wohl der letzte Grund für seine Verzweiflung. In Giorgio sieht er den Urheber dieser ausweglosen Situation: "Riparare? Pentirti? Bugiardo! E mi restituirai anche solo un attimo di tutte le notti e gli anni che mi hanno fatto impazzire fra questi muri? Dirai, qui, ai capelli bianchi di tornare indietro? E quei pensieri schifosi, di qui, me li toglierai, come vermi da una mela?"<sup>2)</sup>

Daniele ist zwar ein moderner Intellektueller, aber er handelt nach dem alten Gesetz: Aug um Auge, Zahn um Zahn. . Er verfügt zwar über psychologische Kenntnisse, doch haben sie keinen Einfluß auf seine moralische Haltung. Auf die Frage, warum er sich an seiner Frau, die ihn belügt, rächen wolle, erwidert er: "Perché è responsabile, non dovrebbe passarla liscia. Esaurita, nervosa, pazza, ma responsabile! Futile, sciocca, ma ben consapevole. C'è una logica in lei. Responsabile."<sup>3)</sup>

Wie begründet Betti dieses erbarmungslose Beharren eines Menschen auf seinem Rechtsanspruch ohne Rücksicht auf die Schwächen des anderen? Er zeigt, wie Daniele, Tullio und Mauro so sehr mit sich selbst und ihrem Mißgeschick beschäftigt sind, daß sie zwei Dinge übersehen: ihre eigene Schuldhaftigkeit und die Tatsache, daß der andere nicht ihr Feind sondern ihr Bruder ist. Diese Erkenntnis ist aber nur den Menschen möglich, die die Demut kennen; Demut, die nur dort entstehen kann, wo Eigenliebe und Selbstvergötzung erschüttert sind. Damit sind die Mauern niedergerissen, die den Einzelnen von seinem Mitmenschen trennen, und er kann verzeihen. Er ist gleichsam von seinem Postament heruntergestiegen, um sich einzureihen in die Schar der anderen,

---

1) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1255;

2) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1255;

3) "La fuggitiva" I, 10 S. 154;

die die gemeinsame Last dem gemeinsamen Ziele entgegentragen.

Aus dieser Haltung heraus sagt Diego, als er sich von dem Mädchen, das er liebt, verraten sieht: "... chi sono io, per fare il grande e alzare la voce?"<sup>1)</sup>

Als Luca schuldbewußt vor seinem Bruder Francesco steht und ihn um Erbarmen anfleht: "Tu lo sai come sono (...) Francesco, siamo soli, senza più nulla, siamo davanti a Dio", antwortet dieser: "Non lo vedi che sono come te, più misero di te, disperato, vecchio..."<sup>2)</sup>

Auch Giulio ahnt das Überpersönliche und Allgemeinmenschliche der Schuld, die es keinem gestattet, den anderen zu richten, auf daß er selbst nicht gerichtet werde. Deshalb verzeiht er Nina den Mord: "Il tuo debito... non è con me."<sup>3)</sup>

Er sieht sich mit ihr auf gleicher Stufe und erkennt sich selbst und Nina, und darüber hinaus alle Menschen, als Schicksalsgenossen. In dieser Schau verlieren Haß und Rache ihren Sinn: "Fu guardando i suoi occhi; che mi guardavano. Erano anche essi spaventati! Fu allora: lei confidò a me e io a lei, qualche cosa, senza parlare. Ci vedemmo: supplichevoli tutti e due! E io provai, per lei e per me... la stessa pena. Quel solo momento contò. Nina, ti ho assolto."<sup>4)</sup>

Dem Erlebnis der Schuld schreibt Betti eine entscheidende Bedeutung zu. Er sieht darin gleichsam einen Wendepunkt im Leben des Einzelnen. Die meisten seiner Gestalten müssen das Stadium der Selbsterkenntnis in der Schuld und die Bitterkeit, die darin liegt, auskosten. Ihre Absicht war es, aus der Einsamkeit und Enttäuschung, die ihnen das Leben bereitet hatte, herauszufinden und ihr Recht auf Glück zu erzwingen. So sind sie in Schuld geraten. Doch was ist das Ergebnis? Sie sind noch einsamer geworden und haben auch noch ihre Würde verloren. Sie erinnern sich an frohe, hoffnungsvolle Stunden der Vergangenheit und sehen sich nunmehr auf verlorenen Posten, da alle Möglichkeiten verspielt sind. Sie haben das Interesse am Leben, am "Dabeisein" verloren, jetzt, da sie nur mehr eine traurige Karikatur ihrer selbst sind. Und mit einemmal überkommt sie eine unsägliche Müdigkeit.

So sagt Maria, als die die Liebe Diegos erst erkennt, nachdem sie sich dem alten Simone hingegeben und damit ihr Glück für immer zerstört hat: "Sì, sono stanca. Vorrei... non vedere più nulla."<sup>5)</sup>

---

1) "Un albergo sul porto" III S.190;

2) "La casa sull'acqua" III S.93, 95;

3) "La fuggitiva" III, 5 S.189;

4) "La fuggitiva" III, 5 S.189;

5) "Un albergo sul porto" II S.179;

Marco, der zwar äußerlich über seine Feinde triumphiert, diesem Sieg aber sein besseres Ich geopfert hat, sieht die Sinnlosigkeit seines Tuns: "Polvere. Ho vissuto questi anni molto affannato; mi sento il cuore un po' stanco." <sup>1)</sup>

Auch Vanan verzichtet darauf, sich vor den Richtern zu rechtfertigen, nachdem er begriffen hat, was menschliche Schuld ist. Er will von der Welt nichts mehr wissen: "Io voglio solo . . un po' di tranquillità. Non altro." <sup>2)</sup> - "Ma io sono vecchio, Cust, sono stanco." <sup>3)</sup>

Als es Elisa zum Bewußtsein kommt, welch ein Leben sie zehn Jahre lang an Pietros Seite geführt hat, fühlt sie sich unfähig, es fortzusetzen: "Sono stanca, sono stanca, non ne posso più!" <sup>4)</sup>

Bei manchen Gestalten steigert sich diese seelische Erschöpfung, die aus dem Schuldbewußtsein resultiert, zur völligen Apathie, die in auffallendem Gegensatz zu der früheren Lebensfreude steht. Dies gilt z. B. für Adelia, die so unter dem Verlust ihrer Ehre leidet, daß das Leben keinen Sinn mehr für sie hat, und verzweifelt sagt sie zu ihrem Vater, der sie trösten will: "Per me tutto sarà uguale, signor padre. Per sempre." <sup>5)</sup>

Agata, früher voll Energie und Aktivität, hat nun, da sie sich so gedemütigt hat, ihr Interesse an der Umwelt verloren. Sie möchte mit sich allein sein: "Ti prego, basta, lasciami sola, basta. Ognuno ha almeno questo diritto: di rimanere sola." <sup>6)</sup>

Neben der Resignation bezeichnet Betti ferner die Leiderfahrung als Folge des Schuldnerlebnisses. Es ist nicht jene bereits besprochene Begegnung mit dem Leid, das dem Menschen von seiner Umgebung zugefügt wird und gegen das er sich auflehnt, weil er es als ungerecht empfindet, sondern es ist die Erkenntnis des eigenen Versagens, das im bloßen Menschsein begründet liegt. Es ist das Bewußtsein, daß das Leid wesentlich zum Leben gehört und daß der Einzelne durch sein Schuldigwerden seinen persönlichen Beitrag dazu leistet.

Betti formuliert diesen Gedanken z. B. in den Worten Sparamoscas an den ewig unzufriedenen und grausamen König, der deshalb unmenschlich ist, weil

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" VI S. 371;

2) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" II S. 1122;

3) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" II S. 1125;

4) "Il vento notturno" II, 2 S. 724;

5) "Notte in casa del ricco" III, 3 S. 614;

6) "Delitto all' Isola delle capre" II, 3 S. 1190;

er das Leid nicht kennt, das dem Schuldbewußtsein entspringt und das den Menschen die Demut und die Selbsterkenntnis lehrt: "E ti direi, se osassi, che soffrire, aver sofferto - tu che puoi sapere di ciò? - consiste in questo esser uomo. Soffriamo, o Re, ed abbiamo pietà di chi soffre. Pietà, compianto dell'uomo, aver coraggio, voler bene, perdonare, capire, essere tanti, uguali, vicini, umani: sì, ecco che cosa siamo."<sup>1)</sup>

## V. Die Liebe

Aus diesen Worten spricht aber gleichzeitig etwas anderes, das Betti als die Frucht der Selbsterkenntnis und Demütigung betrachtet. Er zeigt uns nämlich an seinen Gestalten zwei Möglichkeiten, die Schuld und damit die letzte Desillusion, die des eigenen Ich, zu erleben. Die erste ist die Selbstaufgabe, ein Strecken der Waffen, ein Liegenbleiben nach dem Fall, wie wir es z.B. bei Adelia sehen: "Ho gettato la mia vita. Ora lo sapete, lo sanno tutti. Ammazza-temi, signor padre (...) Non ci sarà più nulla per me, ah, mi odio, vorrei morire."<sup>2)</sup>

Die zweite Möglichkeit, die in den oben zitierten Worten Sparamoscas anklingt, ist die Überwindung der Krise und ein langsames Hinwenden zum anderen, zum Du. Damit ist der Mensch reif geworden für das eigentlich Wichtige in seinem Leben, die Liebe. Er tritt heraus aus der Beschränkung des Ich. Er hat es gelernt, sich zu bescheiden und denkt nun geringer von sich selbst, wenn er nicht sogar angefangen hat, sich zu verachten. Er ist zu einem Punkt gelangt, wo ihn die ausschließliche Beschäftigung mit dem eigenen Ich nicht mehr befriedigt, ihm keine Freude mehr macht, ihn gar nicht mehr interessiert. Er hat vielmehr den Wunsch, sich von sich selbst abzuwenden, und suchend richtet er den Blick auf seine Umgebung. Wie anders ist doch dieses Hinwenden zum anderen als jenes erste ungeduldige, herausfordernde, selbstbewußte Eindringen in die Gesellschaft, das "wirkliche" Leben. Nun ist der Mensch gereift für die echte Begegnung. Er beginnt zu ahnen, daß es eine Du-Beziehung gibt und daß nur sie ihn von ihm selbst und dem Gefangensein in ihm selbst befreien kann. Er fühlt sich hilflos und einsam und hält Ausschau nach einer rettenden Hand.

---

1) "L'Isola meravigliosa" II, 3 S. 127;

2) "Notte in casa del ricco" III, 3 S. 615;

So klagt z. B. Marta: "Mi sono vista, fra quegli uomini, ora, così sola, indifesa, povera. . Oh, che sarà di me! Non ho nessuno." <sup>1)</sup>

Auch Diego drückt diesen Gedanken aus, als er endlich nach Hause zurückkehrt und bei dem geliebten Mädchen Ruhe finden will: "Io sono un trascurato. Per tanto tempo ho dovuto campare malamente, qua e là. . Sempre un monte di cattiverie, sfortune. Ora vorrei. . essere in due, capisci? Avere confidenza, senza più nulla di nascosto, di brutto, essere perdonato!" <sup>2)</sup>

Valerio sucht Trost nach der ausgestandenen Bitternis in der Liebe zu seiner einzigen Tochter: "Forse perché stasera mi sono sentito stanco d'essere solo a portare queste tristezze. Arriva il giorno in cui si desidera tanto essere conosciuti dai nostri cari e compresi." <sup>3)</sup>

Die Worte Luigis zeigen besonders deutlich, welche Bedeutung Betti der Beziehung zum Du beimißt: "Mio Dio, ma se noi non abbiamo qualcuno. . qualcuno per raccontargli quello che ci succede. . tutto è inutile, vero?, è inutile che ci siano nel mondo cose belle e anche brutte." <sup>4)</sup>

Antonio sieht in dem Verlangen nach Liebe etwas der ganzen Kreatur Gemeinsames, ein Lebensprinzip schlechthin, das auch bei den Tieren zu beobachten ist: "Sì, la gente ha bisogno di stare un po'insieme. Delle volte, di notte, ci si ferma persino a fare una carezza a un gatto. E il gatto, tante volte, benché mai visto prima, si mette a strofinarsi le gambe, col muso umido viene a cercare la mano, con una vera frenesia, fa ridere, una cosa strana, perché non vogliono mica da mangiare, no, vogliono solo essere accarezzati. Noi abbiamo bisogno. . di avere qualcuno. Non se ne può fare a meno." <sup>5)</sup>

Er meint sogar, daß dieses Gefühl für einen Menschen geradezu lebensnotwendig sei, und wem es nicht als wickliches Erlebnis geschenkt werde, der schaffe sich sein ideales Gegenüber in der Phantasie: "Anche. . anche se purtroppo accanto a noi non c'è questa persona, anche se la vita è stata avara con noi, basta figurarsi ugualmente che questa persona ci sia, ecco, e un giorno o l'altro verrà. Allora, pensando così, ci si sente riconfortati. Bisogna farsi coraggio, ecco." <sup>6)</sup>

---

1) "Favola di Natale" I, 6 S. 908;

2) "Un albergo sul porto" II S. 177;

3) "Notte in casa del ricco" II, 1 S. 595;

4) "Marito e moglie" III, 3 S. 679;

5) "Il vento notturno" II, 4 S. 733;

6) "Il vento notturno" II, 4 S. 736;

An immer neuen Formulierungen drückt Betti jene Grunderfahrung aus, daß der Mensch zum Leben die persönliche Zuwendung braucht, daß er auf die liebende Zuneigung, auf das Wort des anderen angewiesen ist. Im Dasein des anderen beginnt er sein eigenes Menschsein zu begreifen und die Kräfte, die in ihm ruhen, zu entfalten. Es wird ihm bewußt, daß er auf den anderen hin erschaffen ist und nur im Hinblick auf dieses ihm zugeordnete Du die größte ihm mögliche Vollkommenheit erreichen kann. In dieser Begegnung finden die Rätsel des Lebens eine Lösung und die Fragen eine Antwort. Dies meint z.B. Luca, als er Elli gesteht: "Ora soltanto, ho capito tutti i perché! (...) Ecco, io appoggio la testa su te, così... chiudo gli occhi e tutto è chiaro, nella vita, non c'è bisogno di pensare più."<sup>1)</sup> Seitdem er weiß, daß er Elli liebt, ist die Welt für ihn wie verwandelt, es ist, als sei er plötzlich sehend geworden: "Passavo come un cieco, prima, e il mondo era nero. E invece! Essere buoni, accostarsi, ecco, questo è il segreto... avere tenerezza..."<sup>2)</sup>

Auch Diego geht es so. In der Liebe zu Maria erkennt er sich selbst wie in einem Spiegel. Jetzt weiß er plötzlich, was er all die Jahre gesucht hat, jetzt kennt er seine Bestimmung: "Voglio fare per te, quello che tu hai fatto a me: voglio farti capire quello che sei."<sup>3)</sup>

Luigi beschreibt das Tröstliche des gegenseitigen Verstehens, des seelischen Gleichklanges: "Vedete, signor giudice, è bello essere veramente in due. E come se dapprima ci fosse un vento invernale, ci si sente le spalle intirizzite... e poi invece è come se sulle spalle, ci si appoggiasse una mano... tepida... qualche cosa che ci fa caldo."<sup>4)</sup>

Das liebende Verstehen des anderen bewirkt aber nicht nur die Erkenntnis des eigenen Wesens, sondern es weckt auch eine ethische Kraft, das Bedürfnis, gut zu sein und die Liebe des anderen zu verdienen. Es ist leichter, gut zu sein, wenn man es einem anderen zuliebe sein kann. Diese Erfahrung kommt z.B. in Elisas Worten zum Ausdruck: "Bastava solamente, che io avessi saputo... che c'era... qualcuno. Allora, quando c'è qualcuno, si dice: 'devo stare attenta, se no gli dispiace'. Oppure: 'chi sa come è contento, quando glielo dico'. Oppure: 'chi sa come sta in pensiero, se tardo a tornare'. Gli si vorrebbe dire sempre che le cose vanno bene, che si è fortunati. Si ha paura che ci guardi

---

1) "La casa sull'acqua" II S. 79;

2) "La casa sull'acqua" II S. 80;

3) "Un albergo sul porto" II S. 176;

4) "Marito e moglie" III, 4 S. 682;

severamente. Se io potessi pensare.. che c'è una persona così.. anche se non dovessi mai parlarle, mai vederla.. Dio mio! Diventerei matta di consolazione, sapete? Farei qualunque cosa! Altrimenti.. mi sento così disgraziata, così avvilita.. "1)

Selbst eine so verschlossene und düstere Gestalt wie Agata fühlt, daß sie hätte froher und besser werden können, wenn sie die Liebe erfahren hätte. Als Pia ihr vorwirft: "Mi hai sempre fatto paura, brutto spirito malvagio! Hai reso infelici tutti!", antwortet sie: "E me più degli altri. Forse avrei potuto essere migliore se qualcuno avesse avuto bisogno di me. Ma non sono servita a nessuno." 2)

Eine der tiefsten und gerade für unsere Zeit so bedeutsamen Segnungen der Liebe sieht Betti in dem gegenseitigen Annehmen und Ertragen. Der eine erkennt im anderen den Schicksalsgenossen, den er braucht, auf dessen Hilfe er angewiesen ist und der ihn in all seiner Kreatürlichkeit versteht und liebt. Und weil so jeder des anderen Last trägt, vermag der Einzelne auch sich selbst zu ertragen. Auf diese Weise erhält auch ein scheinbar entwertetes Dasein Sinn. So gibt sich z.B. Diego ganz in Marias Hand: "E poi mi veniva una gran fretta di tornare, per dirti tutto! Avevo quasi paura, perché capivo che ormai il mio bene, il mio male, non erano più miei; la padrona eri tu; tutto qui dentro, nelle mani di questa Mariettaccia!" 3)

Seine frühere Lieblosigkeit bedrückt ihn, aber sein Vertrauen zu dem Mädchen ist so groß, daß er auch sein Versagen vor ihr ausbreitet: "Per me hai imparato ad avere compassione, perché io ne ho bisogno;" 4)

Sie jedoch weist es weit von sich, seine Richterin zu sein, sie kommt ihm vielmehr in der gleichen Weise entgegen, indem auch sie sich ihm anheimstellt: "Ah Diego! Se anche tu avessi fatto mille volte peggio .. mi vorrei inginocchiare davanti a te." 5)

Dieses restlose Sichüberantworten dem geliebten Menschen ist für Betti der Prüfstein für echte Liebe. Doch ist diese Selbstentäußerung, die gerade dem egozentrischen Menschen der Gegenwart so schwer fällt, das mutige Außerachtlassen des Sicherheitsfaktors, das vorbehaltlose Zugehen auf den anderen,

---

1) "Il vento notturno" II, 4 S. 736;

2) "Delitto all'Isola delle capre" III, 2 S. 1213;

3) "Un albergo sul porto" II S. 175;

4) "Un albergo sul porto" II S. 176;

5) "Un albergo sul porto" II S. 178;

das Eingestehen der eigenen Kleinheit und Unzulänglichkeit - kurz dieses Sichverdemütigen vor dem Du, es ist nicht demütigend. Denn wer sich auf diese Weise von sich selbst befreit, wird sich im anderen wiederfinden, ja noch mehr, er wird im anderen seine Würde wiederfinden.

In stets neuen Variationen, in Dialogen, die in ihrer Schlichtheit überzeugen und erschüttern, sucht Betti dies darzustellen. Die Würde des Menschen, besonders des heutigen Menschen, die durch die Gefahren des technischen Zeitalters ernstlich gefährdet wird, ist Betti ein echtes Anliegen. Fast in jedem seiner Dramen verkündet er das Recht des Menschen auf "orgoglio", ohne das niemand ein lebenswertes Dasein führen kann. Wenn auch die Welt dem Einzelnen dieses Recht oft absprechen möchte, oder wenn mißliche Umstände und eigenes Versagen es ihn vergessen lassen, vom Liebenden wird es ihm neu geschenkt. Wer liebt, begegnet dem geliebten Menschen mit Achtung. Er liest in seinem Herzen und weiß, daß der andere gut ist und wert, geliebt zu werden, deshalb verteidigt er ihn und setzt sich für seine Ehre ein. Er bestärkt ihn, spricht ihm Mut zu und vermittelt ihm ein neues Selbstvertrauen.

Betti spricht diese Gedanken z.B. in der Fabel von der häßlichen Krähe aus, die durch die Liebe des Königssohnes in ein schönes Mädchen verwandelt wird. Antonio erzählt sie Adalberto und schließt mit folgenden Worten: "Oh, alzate i vostri begli occhi, non ci sono più quelle brutte piume, non dovete più vergognarvi, voi siete sempre stata la più cara, la più amorosa, la più buona ragazza del mondo. Guardatemi, guardatemi con tutto il vostro dolce orgoglio, e il vostro amore (...) Ella alza il viso .. e d'un tratto .. com'è lieta che ci sia il sole, l'aria, il verde! Che guance di fuoco le ha acceso la contentezza! Con che occhi umidi ti guarda (...) con che gratitudine, con che dolcezza, s'appoggia tutta a te, camminando.. Vedere il viso di una ragazza trasformarsi in questo modo.. dev'essere la cosa più bella che ci sia. Ella ci guarda, con tanta fiducia; e noi pensiamo che la proteggeremo contro tutti e tutto, per tutta la vita."<sup>1)</sup>

Das Bedürfnis, sich für die Würde des anderen einzusetzen und ihn für das ihm zugefügte Unrecht zu entschädigen, kommt in Luras Worten an ihren verstorbenen Mann zum Ausdruck: "Quando ti confidasti al tuo amico, e il tuo amico non ti credette. Ingiustizie, offese, privazioni .. e io me le immaginavo e ardevo d'indignazione. Compensarti, volevo: e guarirti; perché io sapevo che ognuno di quegli sgarbi aveva lasciato dentro di te una specie di ferita. Ma lì m'accostavo io, e tutto guariva. E tu l'avevi capito: qualunque angustia ti capitasse, tu correvi da me. E subito quell'angustia diventava fra noi due, un'

---

1) "Favola di Natale" III, 3 S. 953;

intesa, una contentezza." <sup>1)</sup>

Weil der Liebende die Geduld hat, den anderen in seiner ganzen Individualität zu erfahren, weil er sich die Zeit nimmt, dem anderen ins Antlitz zu schauen, um darin die Seele zu erkennen, so erblickt er eine Schönheit, die von der Gottesebenbildlichkeit herrührt und jeden Menschen, auch den geringsten, adelt. Liebe macht also nicht blind, sie öffnet vielmehr den Blick für das wahre Wesen des anderen und seine innere Schönheit.

Diesen Gedanken drückt Betti z.B. in den Worten Ennios aus, der seiner verstorbenen Frau gedenkt: "Vedete, mi riesce difficile ammettere di averla proprio perduta, Iva, perché effettivamente .. in tutto lo spazio dell'universo essa era la sola che mi vedesse .. bello. Io nei suoi occhi lo diventavo.. Era ciò ad agitarmi.. In un certo senso, finché mi guardava, lo ero.. non ridete, bello. Lo ero veramente.. E nessuno se ne accorse, solo Iva.." <sup>2)</sup>

Bei Giovanni ist es die Liebe zu seinem toten Sohn, die ihn in leidenschaftlichen Worten die menschliche Würde verteidigen läßt: "Ognuno ha in sé.. come se portasse, mettiamo, una bella notizia! Ognuno è.. un grandissimo, importantissimo personaggio! Eccoli, i punti, da dire lassù! Ognuno deve essere persuaso - straccione che sia - di essere tanto tanto, tanto importante! Tutti devono rispettarlo; e ottenere che lui si rispetti. Devono starlo a sentire attentamente. Non stategli troppo addosso, non fategli ombra, ma guardatelo: con deferenza. Dategli grandi speranze, ne ha bisogno.. specie gli elementi giovani. Viziato! Sì, fatelo inorgoglire! Tu stesso, Nicola, devi riprendere fiducia. E così Luisa, povera Luisa. E io. E tutti.." <sup>3)</sup>

Niemand weiß so gut wie der Liebende der persönlichen Eigenart des anderen gerecht zu werden, und er möchte diese Überzeugung aller Welt zurufen, damit alle dem geliebten Menschen die Ehre geben. So setzt sich z.B. Elena mit ihrem ganzen jugendlichen Eifer dafür ein, daß ihr Vater die rechte Würdigung erfährt: "Ma mio papa non potrebbe, non potrebbe assolutamente fare qualcosa per cui dovesse vergognarsi e stare a occhi bassi! Dovreste vederlo, mio papà, quando diventa rosso rosso e furioso! Non c'è nulla - in mio papà - che non sia nobiltà, bontà, orgoglio.." <sup>4)</sup>

Ebenso sieht Diego den wahren Wert Marias und er lehnt sich dagegen auf, daß sie von den anderen verkannt wird: "Marietta, sotto questa veste scura tu sei ..

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" II, 2 S. 988;

2) "Il giocatore" III, 5 S. 1081;

3) "L'aiuola bruciata" II, 2 S. 106;

4) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" II S. 1129;

come una castagna dentro il suo riccio: è aspro, punge. Ma la castagna è bianca, buona. Tu sei di buon cuore, sai voler bene (...) Sei venuta su in questo postaccio; e invece non c'è in te atto o pensiero che non sia onestà, gentilezza. Io lo so, mi viene da piangere, a pensarci. Ti facevano lavare le scale in ginocchio: ma tu pensavi a come mi chiamava mia madre! Ma soprattutto tu sei ... come posso dirti .. una santa, una fata! T'è bastato di prendermi la mano, e m'hai portato su!"<sup>1)</sup>

Selbst der grobe Pietro, von dessen täglichen Szenen mit Elisa die ganze Nachbarschaft spricht, nimmt seine Geliebte in Schutz, als er sich von Antonio mißverstanden sieht: "Forse bisognava essere .. affettuosi, riguardosi, con lei. In Fondo siamo tutti così .. provvisori.. fragili. Ma lei anche di più. Sî, è delicata. Bisognerebbe stare attenti." <sup>2)</sup>

Elsa weist den Notargehilfen auf ihre bescheidene Art, aber mit einer Entschiedenheit, die keinen Widerspruch duldet, zurecht, als sie zu sehen glaubt, daß er ihren Mann nicht mit dem nötigen Respekt begegnet: "Questo: se c'è una persona al mondo che meriti rispetto, questa persona è mio marito." <sup>3)</sup>

Eine weitere Erscheinung in dem Verhältnis zweier Menschen zueinander ist es, auf die Betti immer wieder hinweist. Auch sie charakterisiert besonders den seelischen Zustand des Menschen von heute in seiner Unsicherheit und seinen oft widerstrebenden Empfindungen. Durch die ständige Überbeanspruchung und äußere Reizüberflutung gelangt er kaum noch zu innerer Sammlung, es fehlen ihm großenteils der sichere Instinkt und der Blick für das Wesentliche: "È tanto difficile capire che cosa veramente occorre alle persone cui vogliamo bene." <sup>4)</sup>

Gerade vor den Menschen, die man am meisten liebt, verbirgt man seine wahren Gefühle, als müsse man sich ihrer wie einer Schwäche schämen, während man andererseits eine Herzlosigkeit ohne Bedenken ausspricht. Parsc weist z.B. darauf hin: "Se si ha da dire una parola affettuosa, umana, ci si vergogna. Sempre cattiveria.." <sup>5)</sup>

Betti zeichnet jene merkwürdige Scheu, die man gerade vor dem geliebten Menschen empfindet, bei Elena und ihrem Vater, Olga und Luigi, Valerio und Adelia, Diego und Maria, Ennio und Iva, Pietro und Elisa. Manchmal führt diese Scheu dazu, daß der eine hart und ungerecht zum anderen ist.

---

1) "Un albergo sul porto" II S. 176;

2) "Il vento notturno" II, 3 S. 732;

3) "Lotta fino all'alba" I, 4 S. 1229;

4) "Lotta fino all'alba" I, 4 S. 1230;

5) "Frana allo Scalo Nord" II, 5 S. 239;

Zwei Möglichkeiten dieses Verhaltens zeigt der Dichter. In einem Falle kommt es dem Betreffenden selbst zum Bewußtsein, er leidet darunter, kann es aber nicht ändern. Sobald er dem anderen fern ist, macht er sich die bittersten Vorwürfe und nimmt sich ernstlich vor, ihm mit größerer Rücksicht zu begegnen und ihm zu zeigen, was er in Wahrheit für ihn empfindet. Doch kaum ist er wieder bei ihm, als auch schon jene Mauer der gegenseitigen Scheu, manchmal sogar der scheinbaren Abneigung, die beiden trennt.

Ein Beispiel hierfür ist Pietro. Er führt ein unharmonisches, von gegenseitigen Vorwürfen, Anschuldigungen und Schmähungen erfülltes Leben mit Elisa, doch wird er von Angst und Reue gepeinigt, sobald er sie nach einem Streit verlassen hat. Wenn er dann allein durch die Straßen der Stadt geht, drängt ihm sein Schuldbewußtsein die Vorstellung auf, Elisa könnte sich etwas antun, um seine Rücksichtslosigkeit und sein liebloses Benehmen nicht länger ertragen zu müssen. In unbarmherziger Realistik spiegelt ihm seine Phantasie den Tod Elisas vor, so daß er Qualen der Angst leidet, in denen er sich seiner Liebe zu dieser Frau bewußt wird, aber auch der Unfähigkeit, sein Verhalten zu ändern: "Lo sapete che certe volte io litigo a morte con l'Elisa, poi me ne vo, comincio a girare per le strade, e a poco a poco mi sento diventare sudato dalla paura? (...) Lo sapete di che ho paura, lo sapete? Ho paura che di lì a poco, tornando a casa, io guardo là in fondo, sotto le mie finestre, e ci vedo della gente spaventata, che sta a guardare in terra, sul selciato. Ho paura che lei s'ammazzi, capite? Potrebbe farlo benissimo, quella non bada a niente, è una sciocca, voi non la conoscete. Io l'ho lasciata viva, viva, e potrei rivedere.. solo una cosa orrenda, insanguinata. Capite che cosa vado pensando, mentre vo per le strade? Lo sapete che mi devo far forza per non mettermi a correre come un matto verso casa?"<sup>1)</sup>

Auch bei Diego zeigt sich die Furcht, sich etwas zu vergeben, wenn er dem Mädchen, zu dem sein Herz sich längst bekennt, mit einem offenen, warmen Wort entgegengeht. Als Maria ihm vorwirft: "Sei stato tu, più degli altri, che m'hai trattato male..", gesteht er: "Sì, e sai perché? Per vincermi! Per vincere, non so, come una tenerezza, che mi sentivo anche allora!"<sup>2)</sup>

Als zweite Variante zeigt Betti den Menschen, der ein ganzes Leben an der Seite des Partners zubringt, ohne sich jemals dessen bewußt zu werden, was der andere ihm bedeutet. Nie läßt er es zu einer echten Aussprache, zu einer wirklichen Zwiesprache kommen. Er verausgabt sich an irgendwelche Unternehmungen, in deren Bewältigung er seinen Lebensinhalt erblickt, und

---

1) "Il vento notturno" II, 3 S. 731;

2) "Un albergo sul porto" II S. 174;

ob all dieser Geschäftigkeit übersieht er, daß er nur in der Verwirklichung des Du-Bezugs sich selbst verwirklichen kann. Es erscheint ihm nicht der Mühe wert, diese Gemeinschaft zu pflegen und zu vertiefen. Er fühlt sich im Gegenteil durch die bloße Gegenwart des anderen, ja sogar durch dessen liebende Fürsorge behindert, belästigt. Erst am Ende seines Lebens erkennt er, daß er seine Kräfte vergeudet hat, erst jetzt sieht er, worauf es eigentlich angekommen wäre und was er an dem Menschen gefehlt hat, der trotz allem an seiner Seite ausgeharrt hat. Da es zu spät ist, begreift er, daß er an dem schönsten Geschenk seines Lebens, an der Liebe, vorbeigegangen ist.

Dies wird z.B. an der tragischen Gestalt des Marco deutlich, der angesichts seines Todes Fausta bekennen muß: "Mia povera Fausta. Avrei voluto dirti molte parole, ma non ne ho avuto il tempo."

Aus der Antwort Faustas spricht der Glaube Bettis an die Kraft der Liebe, die alles überwindet und überdauert, selbst ein lebenslängliches Mißverständnis, das die Partner trennt. Der Liebe ist es gegeben, sich über den äußeren Anschein hinwegzusetzen und in einem intuitiven Erfassen all das zu sehen, was der andere in seiner Ungeschicklichkeit und Kurzsichtigkeit verschweigt, so daß sie ihn annimmt, so wie er ist, trotz allem. Fausta sagt: "Ma io sapevo già tutte le cose che tu non hai detto; e sono stata ugualmente felice! Avrei solo voluto essere meno debole nel difenderti; poiché tu eri troppo nobile e delicato pel mondo."<sup>1)</sup>

Was Betti vor allem interessiert, ist nicht die Verliebtheit junger Menschen, die nach den üblichen Verwicklungen und Intrigen in einem happy end vereint werden. Seine Liebenden sind meist reife Menschen, die schicksalhaft aneinander gebunden sind. Dabei wirft Betti vor allem Eheprobleme auf. In einer Zeit, da die Ehe ihre sakrale Bedeutung verloren hat und zu einer beliebig oft wiederholbaren Episode geworden ist, versucht der Dichter, ihr etwas von der ursprünglichen Weihe zurückzugeben. Er zeigt, daß die Eheleute, ohne es selbst zu wissen, in ihrem tiefsten Wesen auf geradezu mystische Weise miteinander verbunden sind, auf Gedeih und Verderben. Sie spüren dies erst in ernstesten Krisen oder beim Verlust des Partners. In einfacher Sprache, ohne Pathos, schildert Betti ihr Angewiesensein aufeinander, ihre Abhängigkeit voneinander, das Halt suchen beim anderen. Er zeigt, wie der eine dem anderen Zuflucht und Heimat ist in einer unpersönlichen, technisierten Welt, in der die Werte fraglich geworden sind.

Was nun der Dichter über diese Dinge zu sagen hat, ist nichts Außergewöhnliches, Gesuchtes. Sein Verdienst liegt darin, daß er es versteht, den Film der Alltäg-

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" VI S. 378;

lichkeit von ihnen zu nehmen, so daß wir einer alten Wahrheit gleichsam in neuem Gewande begegnen und uns zur ernsthaften Auseinandersetzung mit ihr aufgerufen fühlen.

So erfährt z. B. Laura nach dem Tode ihres Mannes, wie sehr sie mit ihm zu einer unlöslichen Einheit verbunden war. Es ist ihr, als sei durch seinen Tod ein Teil ihres eigenen Wesens von ihr genommen, ohne den sie nicht mehr existieren kann. Indem sie sich Ruggeros als Medium bedient, verschafft sie sich in einer Autosuggestion die Begegnung mit ihrem Mann, und diese Gespräche bilden nun ihren Lebensinhalt: "Sentirti. Non essere più sola. Carlo, è stato soltanto accanto a te che io mi sono sentita viva, completa. Ricordati, Carlo! Le più piccole sciocche cose: noi le guardavamo insieme. . ed esse diventavano. . meravigliose! Dopo quei giorni è stato come se io non avessi più parlato con nessuno! Noi due eravamo come nel paradiso." <sup>(1)</sup>

Betti weiß auch um die Krisen in einer Ehe, um die dunklen Stunden, wo einer meint, die Last des anderen nicht mehr tragen zu können. Er kennt die Gefahr, die gerade in den kleinen Fehlern liegt; denn durch die Regelmäßigkeit, mit der sie auf uns einwirken, stellen sie unsere Geduld auf eine harte Probe. In Äußerungen, deren Realistik bis weilen an den Rand des Erträglichen reicht - wie dies etwa bei den Bemerkungen Andreas über seine Frau der Fall ist <sup>(2)</sup> - schildert der Dichter, wie nicht selten Ekel und Haß in einer so engen Gemeinschaft zweier Menschen aufkommen und die Ehe zu zerstören drohen. Dies gilt z. B. für Luigi und Olga ("Marito e moglie"), Pietro und Elisa ("Il vento notturno"), Andrea und Emma ("Ispezione"), Ennio und Iva ("Il giocatore") und Giorgio und Elsa ("Lotta fino all'alba"). Betti führt diese Gestalten bis zu dem Punkt, wo sie - gleich den unzähligen Menschen unserer Zeit - nur noch einen Ausweg sehen, nämlich, Schluß zu machen. Jeder glaubt, der andere vergälle ihm das Leben. So sagt z. B. Andrea: "Emma, non ne potevo più. E meglio finire (. . .) Io non posso più vivere accanto a te." <sup>(3)</sup> Auch Emma empfindet so: "Non aver paura, non vorrei più restare con te nemmeno legata. Piuttosto la miseria, la strada, sono io che non ne posso più!" <sup>(4)</sup>

Aber Betti begnügt sich nicht damit, diese Erfahrungen wahrheitsgetreu und mit psychologischem Einfühlungsvermögen zu gestalten, sondern er deutet auch an, wie solche Krisen überwunden werden können, ja notwendig überwunden werden müssen, wenn der Einzelne nicht sich selbst aufgeben soll. Mit aller

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" II, 2 S. 987;

2) "Ispezione" I;

3) "Ispezione" II, 4 S. 801;

4) "Ispezione" II, 4 S. 802;

Eindringlichkeit versucht der Dichter immer wieder zu zeigen, daß dies nur ein unerschütterlicher Beharrungswille vermag, jenes starke, bewußte Zueinanderstehen. Diese Art Liebe ist das Zentralproblem im Betti'schen Schaffen, sie ist der Prüfstein, an dem sich der Wert und der Sinn des menschlichen Daseins entscheiden. Sie ist dem Menschen zur Aufgabe gesetzt, etwa so, wie es in einer Spruchsammlung über die Ehe heißt: "Dunkel ist dein Gefährte, bringe ihm Licht; kalt ist dein Gefährte, bringe ihm Wärme; selbstsüchtig ist dein Gefährte, bringe ihm Liebe."

Wer selbst nicht bereit ist, eine solche Liebe zu geben, wird auch keine empfangen; aber sein unerfülltes Leben, das er allein nicht meistern kann, wird ein einziger ungehörter Schrei nach dieser Liebe sein - wie es bei der alten Egle der Fall ist: "Sì, Andrea, nessuno ci ama veramente. Nessuno, nemmeno nostra madre. Nessuno, ci ingannano tutti! Però per capirlo bene, questo, bisogna diventare vecchi e malati. Tutti si annoiano intorno ai loro letti; e allora sono essi che vogliono andar via. Si vive per imparare questo.. Nessuno sa chi siamo .. nessuno ci conosce veramente.. nessuno pensa a noi.. E noi invece vorremmo .. che ci amassero tanto, tanto, tanto! Tanto! Un amore.. strabiliante! Come un briciolino di carbone in una stufa tutta rovente. Tanto, tanto."<sup>1)</sup>

Tragisch ist es, wenn die volle Erkenntnis der Zusammengehörigkeit erst angesichts des Todes erfolgt. Aber die Tragik mindert nicht das Glück, das dieses Erkennen mit sich bringt; denn in ihm ist der Mensch der Vollkommenheit nahe. Damit ist ein Zustand erreicht, der keine Steigerung mehr zuläßt.

Dieses Herausfinden aus der falschen Haltung gegenüber dem Partner finden wir z.B. bei Luigi. Nun, da seine Frau tot ist, wird ihm klar, daß er die ganze Zeit über in einem selbstherrlichen Egoismus befangen war und deshalb seiner Frau immer fremd bleiben mußte: "... compresi che era stato tutto uno sbaglio. Io avevo sempre creduto di proteggere Olga, di custodirla, di difenderla. E invece era tutto il contrario, ero io, signor giudice, ero io che avevo bisogno di lei, ero io che non potevo stare senza di lei (...) ero io, che mi sarei spaventato come un ragazzetto al buio, senza di lei! (...) Questo, signor giudice, questo avrei dovuto dirle, spiegarle; avrei dovuto abbracciarla stretta - e lei, allora, non mi avrebbe lasciato, mi avrebbe protetto, difeso, amato."<sup>2)</sup> Da nun die Hindernisse dieser Liebe aus dem Wege geräumt sind, kann er sich ihr uneingeschränkt hingeben, und in dieser Selbstentäußerung findet er sich selbst: "Sì, ora. Prima non era possibile, vi erano mille schiavitù, puntigli, tutto era intricato, torbido. Ora non più (...) Ora soltanto leggiamo, io di lei e lei di me, il più piccolo il più rapido dei nostri sentimenti; l'ombra del l'ombra di

---

1) "Ispezione" III, 4 S. 824;

2) "Marito e moglie" III, 3 S. 679;

ciò che passa in noi, dentro, dove le cose cominciano."<sup>1)</sup>

Ennios Abkehr von Iva war so groß, daß er ihren Tod gewollt hat. In einem Gespräch zwischen Ennio und seiner toten Frau zeigt Betti, daß Ennio erst durch diese ohne Reue zugegebene Schuld, nicht durch den Tod selbst, seine Frau verloren hat. Gegen ihren Willen schreckt sie zurück, so oft er sich ihr nähern will. Da erst leuchtet ihm die Erkenntnis auf, was die Gemeinschaft mit Iva ihm wirklich bedeutet hat, jetzt erst begreift er, was Liebe eigentlich heißt: "Iva! Sentimi. È vero che io sono la tua sola compagna. Nessun altro ti vuole (...) Ma forse anche tu per me sei la sola compagna. . Forse anche io con nessun. altro potrei stare e parlare. Soltanto io so chi sei tu. . Se questo è amore, in questo caso. . io ti amo. ."2)

Auch in "Lotta fino all'alba" begegnen wir dieser Problemstellung. Giorgio ist innerlich abhängig von seiner Frau. Doch da er ein Mensch ist, der niemals weiß, was er eigentlich will, ist ihm auch dieses nicht bewußt. Erst als Elsa ihm, wie sie sagt, den ersten wirklichen Liebesdienst erweist, indem sie ihm den Giftbecher reicht, um ihn von seiner Verzweiflung zu erlösen - da weiß er plötzlich, daß er eigentlich die ganze Zeit über nur bei ihr "zu Hause" war, daß er nur ihr wirklich vertrauen kann: "Di una sola persona nel mondo mi sono fidato, sai? Mi piacerebbe stare sempre con te."<sup>3)</sup>

Selbst wenn Delia, seine Geliebte, Elsa spöttisch vorhält: "Non sei stata capace di convincerlo durante un'intiera vita e credi di esserci riuscita ora? Qualunque cosa tu gli dirai, dovunque lo porterai, basterà che io lo chiami. E lui verrà. Tu non conti", so antwortet Elsa im Bewußtsein ihrer Zugehörigkeit zu Giorgio: "Il suo primo sguardo cercava me. Gli dispiaceva, quando uscivo. Quando rientravo sentivo che la sua voce era contenta."<sup>4)</sup>

## VI. Der Tod

Es ist zwar tragisch, wenn der Mensch den Sinn der Liebe, das Tröstliche der Gemeinschaft mit dem Du erst erkennt, wenn er nicht mehr die Möglichkeit hat, sich dieser Erkenntnis gemäß zu verhalten und sein Denken und Trachten auf den ihm zugesellten anderen hin zu orientieren - aber es ist nicht zu spät. Die Eindringlichkeit, mit der Betti dies immer wieder verkündet, beweist.

---

1) "Marito e moglie" III, 3 S. 681;

2) "Il giocatore" III, 4 S. 1079;

3) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1278;

4) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1278;

wie sehr ihn dieser Gedanke beschäftigt hat. In einer Welt, die den Anspruch erhebt, eine sinnvolle Schöpfung zu sein, ist es nicht möglich, daß der Mensch in seinen besten, tiefsten Empfindungen genarrt werde, indem sie ihm eines Tages einfach gekündigt werden. Wenn er einmal erkannt hat, daß die Zugehörigkeit zu dem einen Menschen den Sinn seines Lebens ausmacht, und wenn er bereit ist, sein Ich in den Dienst dieser Gemeinsamkeit zu stellen, dann genügt es ihm nicht, es nur für einen mehr oder minder kurz bemessenen Zeitabschnitt zu dürfen. Genau so wie das Verlangen nach Glück jedem Menschen von Natur aus eigen ist, so natürlich ist auch sein Verlangen nach der Fortdauer dieses Glückes; denn ein Glück, hinter dem das Gespenst des Aufhörens steht, ist im letzten keines. So gewinnt auch die Liebe ihre eigentliche Rechtfertigung und Deutung aus ihrer Fortdauer, die selbst der Tod nicht aufheben kann. Somit hat die Liebe für Betti noch eine weitere Funktion: sie verbindet gleichsam die beiden Seinsweisen des Menschen, die durch den Tod getrennt sind, sie stellt also das Postulat der Unsterblichkeit der Seele auf. Hierin zeigt sich deutlich, welche eine zentrale Stellung die Liebe in Bettis Lebensanschauung einnimmt. Sie rettet nicht nur den gedemütigten, verzweifelten, in Schuld verstrickten Menschen, gibt ihm eine neue Würde und hilft ihm, sein Leben zu meistern, sondern sie ist es auch vor allem, die ihm die Ewigkeit nahebringt, die Schrecken des Todes mildert und ihn hoffen läßt auf eine selige Existenz in einem anderen, ewigen Leben. Somit überwindet die Liebe selbst den Tod.

Wie die Liebe dem Menschen Halt und Zuflucht in der Unsicherheit und Entwurzelung unserer Zeit ist, so bleibt sie ihm Trost und Stütze in der Ungewißheit, die ihn nach dem Tode erwartet. Symbolisch steht dafür z. B. die Begegnung von Laura und Carlo im dunklen Zimmer. Laura möchte ihren verstorbenen Mann an diesen Vorfall erinnern und ihn mit der Unwandelbarkeit und Unauflöslichkeit ihrer Gemeinschaft trösten: "Ricordati, Carlo, ricordati! Quell'altra volta. Era mancata la luce, tu non trovavi la candela in cucina, dicevi, al buio: 'Laura, che disordine, va tutto male, qui'. Ma io capii che tu ti inquietavi perché io non ero accanto a te. E così venni, al buio, stesi la mano, tu me la prendesti. Eravamo due, soli soli, uno per mano dell'altro, in una stanza buia, in un certo punto dell'universo. Noi due, io e te, che ci tenevamo stretti per mano. . . e io capii che non ci saremmo mai lasciati. Mai (... ) Legati, uniti, sicuri per sempre, Carlo! Nonostante tutto, malgrado tutto!"<sup>1)</sup>

Als man ihr jedoch die Illusion, wirklich dem Geist ihres verstorbenen Mannes in Ruggero zu begegnen, nimmt, wehrt sie sich verzweifelt gegen das Ansinnen,

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" II, 2 S. 988;

ihre Liebe als beendet, als gegenstandslos zu betrachten: "... tutto questo, anche se non si vede e non ha peso, c'è, non è vero? È una cosa che è avvenuta, e deve stare lì, in qualche posto dentro di noi, non è possibile che la più piccola gocciolina d'acqua debba durare in eterno e invece debba svanire questa gran cosa, e nulla ne rimanga di vero, di vivo! Non ci sarebbe nessuna logica, vero? Ecco, cosa pensavo: che qualche cosa di tutto ciò doveva restare." <sup>1)</sup> - "Ma io avevo sempre pensato... che almeno quell'affetto, quel volersi bene e starsi vicini e capirsi, nessuno potesse portarceli via e guastarli..." <sup>2)</sup>

Sie kann sich ein Leben ohne Carlo nicht vorstellen, aber auch eine Existenz nach dem Tode kann sie sich ohne ihn nicht denken. Es ist ihr, als müßten dann beide Seelen, getrieben von der Liebe, in Ewigkeit auf der Suche nach einander umherirren, ohne jemals Ruhe zu finden, verloren auf ewig: "Io nel mondo ho parlato con lui solo. Se penso che davvero lui debba allontanarsi da me per sempre e io da lui (...) se penso che questo veramente avvenga... ho paura. La notte mi sveglierei, mi drizzerei su... e lo sentirei! Lontano, lontano... 'Laura, Laura'... lontano, come uno che cammina, per una gran pianura nera, lontano, lontano... E tutti e due correremmo spaventati, ma senza mai più incontrarci, senza mai più ritrovarci, e capirci... soli e spaventati, per tutta l'eternità, lontano, chiamandoci senza speranza..." <sup>3)</sup>

Auch für Luigi ist die Unvergänglichkeit der Liebe über den Tod hinaus nicht nur eine frohe Hoffnung sondern geradezu eine Notwendigkeit, aus der er die Kraft zum Weiterleben nimmt: "Vedete, mi basta solo pensare, intensamente, che ella sia qui, proprio vicino... e io la sento, qui, in modo reale, capite? 'Olga, Olga. Cara', 'Sì, Olga, insieme. Sempre'. Sì, sempre, signor giudice. Tutto il resto se ne andrà, anche Corradino, perché i figli diventano grandi; ma questa cosa così bella, questa confidenza, questa compagnia, è possibile che possa durare solo pochi momenti di luce, e poi finire con la morte? Se io non avessi lei, vicino, non saprei davvero che fare, anche nel Paradiso, se davvero c'è. Signor giudice, non crediate che questi discorsi siano sciocchi. Sono necessari, sapete? Sono veri." <sup>4)</sup>

Derselbe Gedanke kommt am Ende von "Irene innocente" zum Ausdruck. Auch hier finden wir die für Betti charakteristische Entwicklung, daß zwei Menschen einander begegnen, sich sträuben gegen die Liebe, bis sie schließlich durch den Tod Irenes zu der Erkenntnis gelangen, daß nur in einer vorbehaltlosen

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1009;

2) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1010;

3) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1011;

4) "Marito e moglie" III, 4 S.682;

Liebe und in dem festen Vertrauen zum anderen die Not und das Leid des menschlichen Lebens zu bestehen sind. Ugo, durch die seelische Erschütterung für eine solche Schau gereift, läßt sich mit der sterbenden Irene trauen, und der Segen des Priesters sowie die Worte der Trauzeremonie sind gleichsam ein Symbol für die nunmehr unlösliche Gemeinschaft der beiden, zu der Ugo sich bekennt: "Io! Io! Io ti prendo con me, Irene. Ti prendo con me per sempre. (Al prete) Voi: fate ciò che occorre perché io e Irene si possa essere veramente insieme, in questa vita e dopo. Che tutto sia vero e per sempre." <sup>1)</sup>

Daß es für die wahre Liebe kein Opfer gibt, zu dem sie nicht bereit wäre, und keine Schuld, die sie nicht verzeihen könnte, daß also nichts ihre Fortdauer beeinträchtigen kann, zeigt auch der Ausklang von "Il giocatore". Obwohl Ennio seine Frau zeitlebens mißachtet und verleumdet hat, weil er sich über sein inneres Verhältnis zu ihr nicht klar war, obwohl er sie schließlich moralisch getötet hat, wie er selbst zugibt, so vermag all dieses das Band der Zusammengehörigkeit nicht zu zerreißen. Nachdem alle ihn verlassen haben, da auf dieser Welt nichts mehr für ihn zu tun bleibt und er bereits dem Richtergott bange entgegenseht - da kommt auf sein angstvolles Rufen Ivas Antwort aus dem Jenseits zu ihm. Jetzt weiß er, daß er nichts zu fürchten braucht, daß er Iva wiederfinden wird, und daß diese Liebe seine Rechtfertigung und seine Rettung sein wird. "Come appassionato è il loro grido! Straziante furberia, tremendo chiedere umano! Come sono certi di ritrovarsi!" <sup>2)</sup>

Auch in "La fuggitiva" taucht der Gedanke auf, daß die Treue, die zwei Menschen einander halten, nicht nur den Tod überdauert sondern auch vor Gottes Richterstuhl besteht. Selbst da noch tritt der eine für den anderen ein und verteidigt und stützt ihn mit seiner Liebe. So bekennt sich Daniele zu seiner toten Frau: "Se ora avrà bisogno di qualcuno che testimoni per lei. . In fondo, si trovava sicura solo con me. . Sa bene che nessun altro la conosce. Mi chiamerai, Nina. E verrò io." <sup>3)</sup>

Gerade in unserer Zeit, da der Sexus Triumphe feiert, während die Liebe immer kümmerlicher wird, möchte Betti in seinem Werk andeuten, was vonnöten wäre. Er möchte zeigen, daß Liebe entgegen dem heutigen Wortgebrauch bedeutet, weniger von sich zu reden als vielmehr in der Stille alles zu tun, alles zu opfern, nicht an sich und den eigenen Vorteil sondern an das Wohlsein des anderen zu denken. In "Lotta fino all'alba" zeichnet der Dichter in Delia und Elsa die ego-

---

1) "Irene innocente" III, 2, 7 S. 894;

2) "Il giocatore" III, 8 S. 1084;

3) "La fuggitiva" III, 7 S. 195;

istische und die hingebende Liebe, und der Kampf, den sie bei dem sterbenden Giorgio austragen, erinnert fast an die mittelalterlichen Moralitäten. Betti zeigt, wie die erstere notwendig in einer Katastrophe und in grenzenloser Vereinsamung enden muß, in einer Tragik der Ausweglosigkeit - eine Situation, für die es heute so viele Beispiele gibt. Delia muß sich geschlagen geben, sie muß erleben, wie die ruhige Kraft der Liebe den Sieg über ihre Leidenschaft erringt, und es bleibt ihr nur die Verzweiflung: "Sola! Tutto sbagliato, tutto inutile, sola! Oh che lungo sciocco errore! Che orribile rovina! Sola.." <sup>1)</sup>

Elsa hingegen vermag ihren Mann in seiner Not wirklich zu trösten, indem sie ihm Mut zuspricht und ihm neue Zuversicht gibt. Mit beinahe kindlich naivem Eifer klammert er sich an ihre Worte, an ihre bloße Gegenwart. An der Hand seiner Frau überschreitet der ewig Verzagte die Schwelle des Todes, begleitet von der tröstlichen Verheißung Elsas: "E se davvero ti piace sentire, come ora, che io ti tengo la mano, questo seguirà." <sup>2)</sup>

Neben der Liebe ist es noch eine zweite Erscheinung, von der Betti auf den Tod zu sprechen kommt und damit auf die Unsterblichkeit der Seele, die sich auch aus dieser Blickrichtung geradezu als Postulat ergibt, wenn man an den Sinnzusammenhang der Dinge glauben will. Es ist das "spiegare", das wie ein Stichwort fast in jedem der Betti'schen Stücke erscheint. Es ist der Ausdruck einer Art Hilflosigkeit, die der Mensch empfindet, wenn er bedenkt, was er in seinem Leben an Positivem geleistet hat. Wenn er daran geht, die Bilanz aus seinem Leben zu ziehen, wenn er abwägt, was er erstrebt und was er erreicht hat, so steht er vor einem traurigen Ergebnis. Er erkennt, daß er eigentlich etwas ganz anderes gewollt und daß sein guter Wille sich so oft ins Gegenteil verwandelt hat.

Es überkommt ihn ein Gefühl des Unbefriedigtseins, er sieht sich als Opfer eines Irrtums. Seine Handlungen sind sichtbar und zeugen gegen ihn - was aber ist mit seinem guten Willen, wer kennt ihn, wer weiß von ihm? Und doch ist er genau so wichtig, ein genau so wesentlicher Teil seiner Person wie die Gestalt gewordenen Handlungen. Nun bemüht sich der Mensch, dieses Mißverhältnis zu klären. Er sucht nach einer Möglichkeit, sich ins rechte Licht zu rücken, so zu erscheinen, wie er wirklich ist. Er will, daß ihm Gerechtigkeit widerfahre. Es muß daher eine Instanz geben, vor der er sich rechtfertigen und alles erklären kann. Wo aber wird er eine solche Instanz finden? Sicher nicht in diesem Leben, wo die Menschen sich selbst und einander miß-

---

1) "Lotta fino all'alba" III, 3 S.1281;

2) "Lotta fino all'alba" III, 3 S.1282;

verstehen, weil sie eben unvollkommen sind und ihre Einsicht in die Dinge und deren Zusammenhänge beschränkt ist. Es muß dem Menschen also in einem anderen, geläuterten Leben diese Möglichkeit um der Gerechtigkeit willen zuteil werden. Dies ist die feste Zuversicht Bettis, die er uns in zahlreichen Beispielen durch seine Gestalten übermittelt. So geht es z.B. Giacomo, der den Felsen hinuntergestürzt ist und sich damit abfinden soll, zu sterben: "Non posso. Non posso, capite? Non posso (...) Perché io prima devo spiegare, capite? Perché tutto è stato scambiato, stravolto. Io stesso lì per lì sono rimasto confuso. È stato questo a farmi cadere. Una mazzata, assassinio premeditato, diabolica calunnia. Le cose non possono restare così, capite? Io devo spiegare..."<sup>1)</sup> - Seine Schwester läßt ihm zum Troste sagen: "Ditegli che tutto finirà per essere spiegato, credo; e ci andremo, davvero, insieme, per mano, dove dicevamo. Diteglielo."<sup>2)</sup>

Was Marco sein ganzes Leben hindurch gewollt hat, war nichts anderes als gegen das Unrecht anzukämpfen und sich für die gerechte Sache einzusetzen. Statt dessen ist er immer tiefer in Schuld geraten und hat schließlich auch Elena, seine Geliebte, verleugnet. Nun kann er den anklagenden Blick des Mädchens nicht vergessen, mit dem sie von ihm gegangen ist, und er weiß nicht, wann und vor wem es offenbar werden wird, daß all das nicht seine Absicht war: "Vorrei solo .. spiegarle, ecco, che in fondo si trattò di uno sbaglio, un'apparenza: raccontarle che, dopo, ebbi molta pena e rimorso; e che dunque io non sono .. quel che ella certamente pensava, mentre mi guardava così: un essere destinato a strisciare nella polvere e a mangiarne. Vorrei .. magari fra cento, mille anni, signore, vorrei spiegare questo.. se non a lei, a quella donna, che so io, al vecchio Michial, non so bene, a qualcuno(...) È una puerile ubbia, lo so. E tuttavia certe volte, di notte, mi diverto persino a immaginare le parole precise che io dirò, per far capire e spiegare che quello sguardo fu troppo, troppo severo; quella condanna non fu giusta, signore; è questo che mi fa dispetto, angoscia, dolore. Mi fa troppa tristezza pensare, benché forse sia vero, che io debba tornare a confondermi col nulla, portando in me, inutilmente, quelle parole; senza avere detto, gridato, a qualcuno che io non ero, non sono ..." <sup>3)</sup>

Immer hat Marco eine Gelegenheit gesucht, sich zu erklären und alles in Ordnung zu bringen, doch als schließlich der Reggente kommt, um ihn anzuhören, wird er ihn nicht mehr lebend vorfinden. So drücken Marcos letzte Worte an

---

1) "Acque turbate" III, 3 S. 68;

2) "Acque turbate" III, 5 S. 72;

3) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 368;

Fausta eine tiefe Enttäuschung aus: "Oh, digli che non ho potuto far nulla, di tante cose che volevo. Avrei voluto spiegargli, fargli capire.. che forse vi era, in tutto questo, un errore." Aber in den Augen seiner Frau ist er nicht verloren: "Oh, sì, gli dirò che non v'era in te sospiro che non fosse altezza e bontà, che avresti voluto concordia, affetto: che soffristi molto. E lui mi dirà che il tuo conto è in pari e che puoi essere tranquillo."<sup>1)</sup>

Ein anderes Beispiel hierfür ist Laura. Als Enzo ihr erklärt, daß es sinnlos sei, auf die Lösung ihrer Konflikte zu hoffen, daß es nur Illusion sei, an eine Rechtfertigung und an einen Sieg des Reinen im Menschen zu glauben, weil es in Wahrheit nichts Reines im Menschen gebe, auch in ihr nicht, da auch sie schuldig sei, - kann sie es nicht glauben und klammert sich an die Hoffnung, daß für jeden einmal der Augenblick kommt, wo er als Ganzes gesehen und gewogen wird, wo seine Vergehen nicht mehr wie ein Mißklang isoliert erscheinen sondern im Zusammenhang des Lebens gesehen, beurteilt und, vielleicht, verziehen werden: "'Sì, ma sarebbe troppo crudele se non potessimo almeno giustificarci.. spiegare.. parlare con chi potrebbe perdonarci. Zio Enzo, il mio povero segreto era che io avevo mancato. Irene l'aveva capito. Io era già una donna sporcata. È vero. Orribili giorni, orribili anni, prima che io arrivassi qui, un lungo brutto sogno: una povera pazza donna dipinta! Sperduta! Sola! Ebbene, sarebbe davvero crudele se io non potessi più chiedere perdono a chi mi conosce e mi ama!"<sup>2)</sup>

In "Lotta fino all'alba" taucht das "spiegare" immer wieder auf. Es ist der Ausdruck des von seinem Schuldbewußtsein geängstigten Menschen, dem vor seiner eigenen Tat schaudert und der ihr wie ein Fremder gegenübersteht. Er möchte es hinausschreien, daß er sich nicht zu dem Verbrechen bekennt - und doch muß er seine Last auf sich nehmen. Er möchte sich verteidigen, aber er weiß nicht, was er sagen soll, da das Geschehene gegen ihn zeugt. Im folgenden werden einige charakteristische Aussagen Giorgios nach seinem Mord an Tullio angeführt: "Ma se ora, lentamente, barcollando, muto, lui venisse, rovesciando mobili.. insanguinato, gli occhi fissi a me (...) che cosa fare, come spiegargli?"<sup>3)</sup>

"Io, prima, non avevo mai osservato bene i suoi occhi. Erano chiari, da ragazzo, e mi guardavano pieni di meraviglia! E io ho desiderato spiegargli tutto! Ma era già tardi, la mia mano era arrivata prima di me, e io non potrò

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" VI S. 378;

2) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S. 1010;

3) "Lotta fino all'alba" III, 2 S. 1272;

più dir nulla a nessuno." <sup>1)</sup>

"E anche ... questo respiro che credo di sentire... speriamo che non debba seguitare a sentirlo ogni notte. E che non debba seguitare ogni notte a escogitare parole... per dirgli... spiegargli..." <sup>2)</sup>

"Vorrei spiegargli che non è colpa nostra, non si sa come entrino i pensieri, ce li troviamo lì, non ci ubbidiscono..." <sup>3)</sup>

"Oh mio Dio, Elsa, io non saprò mai in eterno quale sia stata l'azione giusta e quale l'ingiusta (...) Sempre in eterno io cercherò parole per scusarmi: con questa donna .. e con lui .. E non potrò trovarle." <sup>4)</sup>

Wieder ist es Elsa, die ihm sagt, daß er Vertrauen haben müsse. Auch seine Sache werde von einer Weisheit, die größer ist als die menschliche, ins reine gebracht werden: "E anche le parole per scusarti: ci sarà qualcuno che le troverà e le dirà. Tu non stillarti più. Sei come uno che lascia giù un peso, sicuro che un altro se ne occuperà." <sup>5)</sup>

Auch Argia sehnt sich danach, vor einem höheren Richter als Amos und Biante es sind, die Last ihres Lebens niederzulegen, sich zu rechtfertigen und den Urtheilsspruch entgegenzunehmen. Der Weg fällt ihr nun leichter, weil sie nach einem armseligen Leben durch eine freie Tat der Menschlichkeit ihre Würde wiedergewonnen hat: "Sto ancora peccando, perché di ciò che feci stanotte sono un po'vanitosa, è l'unica cosa di me che io possa raccontare.. bisogna bene che fra poco incontri qualcuno che stia a sentirmi." <sup>6)</sup>

Wenn auch die Liebe ihrem Wesen nach die Fortdauer postuliert, und wenn die Ungereintheit des menschlichen Lebens nach Klärung und Vollendung in einem neuen, nicht mehr dem Irrtum unterworfenen Sein verlangt, ja sogar darauf hinzudeuten scheint - so bleibt dennoch das Phänomen des Todes bestehen, das jedem Menschen als letzte Bewährung gesetzt ist. Wie er sich auch immer dazu stellen mag, ob er den Gedanken an ihn wie etwas Unangenehmes, zum Glück noch nicht Aktuelles beiseitedrängt, oder ob er sich innerlich mit ihm auseinandersetzt und sich um eine Deutung bemüht, er muß sich ihm eines Tages stellen. In jedem Falle wird das Verhalten des Einzelnen zum Tode davon abhängen, ob er an eine Unsterblichkeit der Seele glaubt. Betti weiß, daß dies nicht so leicht

---

1) "Lotta fino all'alba" III, 3 S.1273;

2) "Lotta fino all'alba" III, 3 S.1274;

3) "Lotta fino all'alba" III, 3 S.1274;

4) "Lotta fino all'alba" III, 3 S.1280;

5) "Lotta fino all'alba" III, 3 S.1281;

6) "La Regina e gli Insorti" IV, 2 S.1344;

mit einem klaren Ja oder Nein zu beantworten ist, sondern daß Vernunft und Glaube, Hoffnung und Verbitterung im Menschen um die Oberhand streiten, bis jeder sich schließlich zu einer endgültigen Haltung durchgerungen hat.

Eine düstere Schau gibt dem Drama "Notte in casa del ricco" das Gepräge. Gleich zu Anfang, in dem Gespräch zwischen Tito und Mauro, taucht das Bild des Todes auf, ist die Rede von der Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Dinge, die unser Leben ausfüllen. Die Grenzen zwischen Tod und Leben scheinen verwischt, so etwa wenn Mauro die Nähe der verstorbenen Anna so deutlich fühlt, daß er sie beim Namen nennt, und andererseits Tito das Leben wie ein Traum erscheint, aus dem er eines Tages erwachen wird: "Qualcuno dice che la nostra vita è solo un lungo sogno e che nulla sia veramente vero. Questo pensiero qualche volta sgomenta, ma anche consola. Vuol dire che un giorno, forse, ci sveglieremo." <sup>1)</sup>

Mauro wiederum vergleicht den Tod mit einer langen Reise, auf die man sich begibt, und vor deren Antritt man seine Angelegenheiten regelt und sein Haus in Ordnung verläßt: "Voi cercherete di mettere ordine, chiuderete ogni finestra, spegnerete accuratamente il fuoco, pulirete attentamente ogni angolo, farete in modo di non lasciare nulla che possa corrompersi, alterarsi, far nascere pericoli. Solo dopo fatto ciò, potrete essere tranquillo quando scenderete le scale. E io, che debbo allontanarmi per un'assenza molto più lunga, un'assenza che durerà come l'eternità, credete che potrei sentirmi tranquillo lasciando nella casa dove ho abitato, cioè questa terra, una deformità così orribile, una frattura così strana?" <sup>2)</sup>

Adelia schließlich, die ihr Leben nicht ertragen kann, hegt auch für die Zeit nach dem Tode keine Hoffnungen; sie möchte untertauchen, nichts mehr wissen von sich selbst und von ihrer Schuld: "Spero che dopo morti ci sia solo un profondo sonno." <sup>3)</sup>

Auch in "Marito e moglie" erhebt sich schon in dem einführenden Gespräch von Luigi und seinem Freund Carletto die Frage nach dem Sinn des Lebens und des Todes. Sie beobachten einen singenden Vogel. Unbeschwert zwitschert er in den Tag hinein, ohne nach seinem Schicksal zu fragen, sich vor dem Tode zu fürchten oder nach Unsterblichkeit zu verlangen: "Che sfacciataggine. Sarà sf e no un grammo di roba; oggi c'è e domani non c'è più; e lui niente, va, viene, fischia, fa il diavolo a quattro." <sup>4)</sup>

---

1) "Notte in casa del ricco" Prolog S. 576;

2) "Notte in casa del ricco" Prolog S. 578;

3) "Notte in casa del ricco" III, 3 S. 615;

4) "Marito e moglie" I, 1 S. 629;

Wie beneidenswert in seiner Anspruchslosigkeit muß er dem Menschen erscheinen. Welch ein Unterschied wird offenbar zwischen dem Menschen und der übrigen Kreatur. Wenn es in der Genesis heißt: "... nur wenig unter die Engel hat Er ihn gestellt ...", so liegt darin nicht nur die Auszeichnung, sondern auch die Tragik des Menschen. Zwar kann er den Tod nicht akzeptieren, weil er ihm wesensfremd ist, zwar fühlt er in sich den Wunsch nach Vollkommenheit und Glück, dessen Aufhören er nicht zu befürchten braucht - aber das Übernatürliche ist für seine menschlichen Sinne nicht wahrnehmbar, er kann es nur glauben. Daher sind das Gespaltensein und der Zweifel sein Los, mehr denn je heute im Zeitalter der verstandesmäßigen Durchdringung und natürlichen Erklärung der Dinge. So steht er hilflos vor dem Phänomen des Todes - ein ewig Fragender, wann immer er ihm begegnet, wie Luigi vor dem überfahrenen Kätzchen: "Incredibile, vero? Come può essere che una cosa .. tanto felice .. che giocava, i cui occhi brillavano .. come è possibile che da un momento all'altro possa finire, completamente, così! Fa impressione."<sup>1)</sup>

Wenn dies wirklich das Ende sein soll, warum quält sich der Mensch mit seinen täglichen Sorgen ab, warum bemüht er sich, gut zu sein und die anderen, die er liebt, glücklich zu machen, wenn nichts von Dauer ist? "Le cose ci lasciano. Arrivano in fretta, ingenuamente; e poi l'unico scopo di tutta questa fretta è di sciuparsi e andarsene."<sup>2)</sup>

Doch nicht alle Menschen beschäftigen sich mit diesen Gedanken. Betti zeichnet in Carletto den heute nicht seltenen Typ, der an Dinge, die nicht unmittelbar in seinen Erfahrungsbereich treten und die noch dazu beunruhigend sind, keine Zeit vergeudet, der seine Aufmerksamkeit lieber den greifbaren Dingen und der Behandlung seiner Magengeschwüre zuwendet: "A me, in fondo, piacciono le meringhe. E questo è tutto. Le meringhe, e anche guardara le gambe delle ragazze. Forse io non credo che noi risorgeremo dopo la morte. È semplice. È per questo che mi preoccupo del mio male allo stomaco."<sup>3)</sup>

Schließlich erhält aber Luigi in dem Erlebnis der echten Liebe auch die Antwort auf die Frage nach dem Tode, der mit einemmal alle Schrecken verliert. Luigi hat die Vision einer glücklichen Insel, auf der er mit seiner Frau in stiller Harmonie leben wird: "A volte io mi diverto a figurarmi che di là, signor giudice, saremo come su un'isola, noi due, una una bell'isola, coma una foglia; tutt'intorno il profondo cielo; e noi felici, quasi un po'tristi, tranquilli in quel bel colore.." <sup>4)</sup>

---

1) "Marito e moglie" I, 1 S. 629;

2) "Marito e moglie" I, 1 S. 630;

3) "Marito e moglie" I, 1 S. 631;

4) "Marito e moglie" III, 4 S. 683;

Auch in den Worten Antonios gibt Betti diese beinahe märchenhaft anmutende Schau der Existenz nach dem Tode an einem Ort, der nichts Großartiges an sich hat, der aber all das bietet, wonach sich der gehetzte Mensch von heute sehnt, nämlich Friede, Eintracht, liebende Harmonie der ganzen Schöpfung. Antonio hat die Vorstellung von einem Haus, in dem er einmal wohnen wird, befreit von allen Sorgen, und seine Freunde und Bekannten werden ihn dort besuchen. Er wird also nie mehr allein sein, und es wird keinen Abschied mehr geben. Mit einem Wort, erst dann wird das eigentliche Leben, das jeder erträumt, beginnen: "Io pensavo sempre a una villetta, dove la gente sparita o morta veniva a trovarmi. Oh, ecco, la porta si apre. Anche l'Elisa è venuta! Mi porta quei dolcetti, essa ora ha imparato a farli benissimo. Essa è mia figlia, sì. Oh sì, tutte le sciocche incomprensibili cose che noi abbiamo domandato, sono vere! Esse sole sono vere! Una simile villetta esiste, esiste certamente, ma molto, molto più bella (...) E invece sai che idea m'è venuta in questi giorni? Che un bel giorno, sicuro, noi ci ritroveremo, come in quella villetta, ma molto più bella! Queste cose nessuno le dice, si vergognano, ma io so che tutti ci pensano."<sup>1)</sup>

Betti läßt das Drama mit der Verheißung ausklingen, die Antonio in leidenschaftlicher Eindringlichkeit allen Bedrängten und Entmutigten zuruft: "Là, in quel luogo, chi vuole andrà su un bellissimo prato. Là saremo contenti, allegri. Là saranno vere tutte le cose che noi chiedevamo, capisci? L'Elisa andrà al braccio di suo padre. Sarà pallida, orgogliosa, non si vergognerà più del suo dente mancante. Questo è sicuro, certissimo, sai? L'Elisa sarà come a quindici anni, innocente, graziosa, con la sua vocetta."<sup>2)</sup>

Erst in jenem anderen Leben also wird der Mensch seine eigentliche Existenz realisieren, so wie sie ihm von Anfang an von seinem Schöpfer zugedacht war. Dort wird ihm die Unschuld und Reinheit seiner Kindheit wiedergeschenkt werden, und damit ist der Zyklus des menschlichen Lebens, wie Betti es sieht, geschlossen. Der Mensch ist zu seinem Ausgangspunkt, seinem Schöpfer, zurückgekehrt, er hat die Zeit seiner Bewährung mit all ihren Mühsalen hinter sich gebracht, und die Wunden, die sie ihm geschlagen hat (Symbol des fehlenden Zahnes bei Elisa), beschämen und schmerzen nicht mehr. Auch seine Würde ist ihm wiedergeschenkt, das für Betti so charakteristische "orgoglio", das jedem Menschen angeboren ist, kommt hier zu seiner eigentlichen Entfaltung.

Auch in "Spiritismo nell'antica casa" setzt sich Betti mit dem Thema der Existenz nach dem Tode auseinander. Laura klammert sich in ihrer Verlassen-

---

1) "Il vento notturno" III, 2 S. 756;

2) "Il vento notturno" III, 2 S. 756;

heit und Enttäuschung an den Gedanken, daß dieses Leben, das ihr keine Erfüllung bringt und in dem es ihr nicht gelingt, sich zu bewähren, nicht der einzige und letzte Zweck ihres Daseins ist: "Zio Enzo, io pensavo .. pensavo che tutti quei fatti, quei giorni che uniti insieme formano la nostra vita .. pensavo che non potessero finire così."1)

Aus der Unzulänglichkeit dieses Lebens leitet sie die Notwendigkeit eines vollkommenen, ewigen Lebens ab. Was sollte denn aus all den guten Taten, aus all den Bemühungen und aus unserem guten Willen werden, die nicht zur Entfaltung kommen, von denen niemand etwas weiß? Waren sie sinnlos und vergeblich?

"Non c'è stato pensiero, sospiro mio, fin da bimbetta, che non fosse un mettere in serbo, in disparte. Così fa la formica quando raduna il suo granaio; e lo scopo è di ritrovarlo nell'inverno, non è vero? E noi, del nostro raccolto, del raccolto della nostra vita, che cosa ritroveremo? (...) non certo il nostro danaro .. né la nostra persona, perché tutto ciò noi sappiamo che si guasta e finisce .. basta un attimo, basta una ruota di ferro, perché tutto ciò diventi qualche cosa di triste fra i ciottoli. Ma l'altro? L'altro noi non lo vediamo mica, fra i ciottoli. L'altro .."2)

Das Materielle ist ohne Dauer. Diese Erfahrung haben uns die Vernichtungen zweier Weltkriege gelehrt, und unsere Generation antwortet darauf mit einem betonten Sicherheitsstreben auf allen Gebieten. Auch die Person des Einzelnen zählt nicht viel. Stirbt er, so darf er bestenfalls auf einen Nachruf in der Tageszeitung rechnen, der Nachfolger nimmt seinen Platz ein, die Zeit schreitet über ihn hinweg. Für die reibungslos funktionierende Gesellschaftsordnung ist er weder einmalig noch unersetzlich. Und doch ist jedem Menschen das Verlangen nach Einmaligkeit, und zwar nach fortdauernder Einmaligkeit, also nach Unsterblichkeit eigen. Was aber ist jenes "Andere", nicht Natürliche, das Göttliche für sich in Anspruch nimmt? Woher kommt dem Menschen jenes Wissen um die Unsterblichkeit, das nicht aus seinem eigenen Anschauungsbereich stammt? Den Gedanken, den Goethe ausspricht: "Wär nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nie erblicken. .", formuliert Betti in dem Vergleich Antonios von der Pflanze, die der Sonne entgegenwächst, obgleich sie sie nicht schauen kann: "Elisa, avete mai visto guastare un muraglione? E dentro, tra le pietre, al buio, c'è quell'erba che sembra un verme, bianco, che s'è allungato, allungato .. e sapete perché ha fatto questo? Perché anche lui se l'era immaginato che lontano lontano, fuori dal muro, ci doveva essere una certa cosa calda, brillante, dorata, stupenda: il sole! Se l'era immaginato, capite? Ed era proprio così, non

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1008;

2) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1009;

era una bugia! - Le cose che noi desideriamo, come, come avrebbero potuto venirci in mente, se esse, in qualche posto, non esistessero veramente? Se noi sappiamo così bene che esse ci mancano, bisogna bene che esse ci siano, siano là, in qualche posto, ad aspettarci, non è vero?"<sup>1)</sup>

Charakteristisch für Betti und für die skeptische Haltung des modernen Menschen überhaupt ist die Regieanweisung für den Schauspieler, der diese Stelle zu sprechen hat: "Con l'ardore selvaggio, spaventato, di chi asserisce una verità non ancora conquistata e vorrebbe disperatamente gridarla soprattutto a sé stesso."<sup>2)</sup>

In "Acque turbate" sucht Betti das Vorhandensein der Seele gleichsam empirisch zu beweisen, indem er sich Gedanken macht über den Unterschied zwischen einem Lebenden und einem Toten sowie zwischen Mensch und Gegenstand: "Indubbiamente vi è una fragilità eccessiva nel corpo umano, vero vetro soffiato. Ma mentre una bottiglia rotta è ancora una bottiglia, tutta, fino all'ultima scaglia del suo vetro e all'ultima goccia del suo vino, sia pure sparso, l'uomo morto non è più l'uomo, sia pure frantumato. Non vi è più tutto. Dov'è per esempio .. quel piccolo, fioco ricordo .. quel rapido pensiero .. quel breve sorriso .. di quel remoto pallido giorno? Era un nulla. Ma c'era: lì dentro. E dove sarà tra poco? Qualche cosa sarà stata evaporata. Dissociazione sconcertante. Qualche cosa sarà stata esentata dal diventare sangue secco sulle pietre. Qualche cosa dunque che occorre sia riconsegnata intatta e anzi, per quanto è in noi, accresciuta di dignità, anche se questo ci chieda .. tremende risoluzioni; tremende scelte."<sup>3)</sup>

Es ist ein natürliches Verlangen des Menschen, daß auf sein unvollkommenes, provisorisches Dasein ein vollkommenes, dauerndes folgen möge, eines, das der Beschaffenheit der Seele entspricht. Laura sagt z.B. "Questa condizione provvisoria, confusa, mi rattrista. La mia anima desidera uno stato splendido e stabile."<sup>4)</sup>

Im Gegensatz zu Laura, die die Sehnsucht des Menschen und sein gläubiges Vertrauen vertritt, spricht Enzo gleichsam für die kritische Vernunft, für die Skepsis, die nur für wahr halten möchte, was auf natürliche Art erfahrbar ist: "Lo sappiamo benissimo, noi, che cosa vuol dire quando diventiamo freddi e ci mettono giù in una buca. Sappiamo che è finito tutto; ecco di che siamo sicuri. Lo sappiamo dacché i nostri occhi sono aperti, saranno migliaia d'anni,

---

1) "Il vento notturno" III, 2 S. 755;

2) "Il vento notturno" III, 2 S. 755;

3) "Acque turbate" III, 2 S. 57;

4) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S. 1012;

e nessuno è mai venuto a testimoniare il contrario. Lo sappiamo perfettamente, per questo siamo così attaccati alla salute. E tuttavia, chi sa perché, tutti d'accordo, fingiamo di non saperlo, fingiamo di credere tutt'altro. .<sup>"1)</sup>

Und doch spricht auch aus diesen Äußerungen der Skepsis ein tiefes Unbefriedigtsein von der Leugnung der Unsterblichkeit. Es ist der gefallene Mensch, der auf Erlösung angewiesen ist, aber noch in seinem geistigen Hochmut verharret: "Ti ammiro, sai Laura? Ti ammiro, perché anche io vorrei.. essere come te, ma non ci riesco, capisci? Bisognerebbe dire: 'Sì! Sì! È così!'. E se qualche dubbio - io lo so - ancora parla in qualche angolo di noi stessi .. testimoniare! Testimoniare a noi stessi la verità. "<sup>2)</sup>

In Croz zeichnet Betti den Menschen, der seiner Skepsis erlegen ist, dem sie also nicht mehr Ansporn zu immer leidenschaftlicherem Suchen nach der wahren Erkenntnis ist. Sie hat vielmehr das Vertrauen auf die Bestimmung der Seele im Laufe eines enttäuschenden Lebens erstickt, und, was das Schlimmste ist, sie hat auch die Liebe getötet. Ein so in seinem tiefsten Kern verkümmelter Mensch muß das Interesse an einem entwerteten, seines Sinnes beraubten Leben verlieren: "Fanno finta, ma in realtà, non ci credono mica, quelli là, alla loro resurrezione dopo la morte e nemmeno al signor libero arbitrio, capisci?.. E infatti, perché mai, in che modo, a un dato punto di codesta catena dovrebbe spuntare fuori qualche cosa .. di autonomo? Dico la nostra anima. Del resto tutto ciò.. sta rapidamente cessando.. dall'interessarmi. "<sup>3)</sup>

Betti weiß aber auch, daß die Einsicht in diese letzten Dinge dem Menschen nicht von ungefähr geschenkt wird, sondern daß er erst durch die Schule des Leides gehen muß, ehe er allen Ernstes anfängt, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Er erfaßt sie erst dann in ihrer vollen Tragweite und unerhörten Bedeutung auch für sich ganz persönlich, wenn er von den täglichen Begebenheiten seines Lebens ein wenig abzurücken beginnt. Dies gilt z.B. für Giorgio, den eine lange Krankheit für diese Fragen zugänglich gemacht hat: "È stato durante quel lungo cammino, che io ho capito (...) Che ogni più piccola parte di noi rifiuta l'idea di morire, spera in una durata eterna (...) Che la nostra anima sopravviverà. Che essa sopporterà le conseguenze delle sue azioni. "<sup>4)</sup>

Solange der Mensch unter der Härte seines Schicksals zu leiden hat, solange sein Unglück größer ist als sein eigenes Verschulden, kann er sein ganzes Hof-

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1013;

2) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1014;

3) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S.1147;

4) "Lotta fino all'alba" II, 2 S.1246;

fen auf ein besseres Jenseits richten, wo die Dinge sich zum Guten wenden können und ihm Gerechtigkeit widerfahren wird. An Giorgio zeigt Betti jedoch das Verhalten eines Menschen, der in Schuld verstrickt ist und nun ein Fortleben nach dem Tode fürchten muß, statt es zu ersehnen. Er hat somit seine schönste Hoffnung preisgegeben, er muß nun leugnen und sich selbst ausreden, wonach sein ganzes Wesen von Natur aus verlangt: "Ma soprattutto occorrerà cancellare da noi quelle speranze, quello stato sereno che noi ci eravamo promesso per dopo la vita, quella festa e luce eterna. Ero ragazzo e già pensavo a ciò in segreto. Sì, io pensavo al Paradiso. Occorrerà dimostrare che si trattava di puerili immaginazioni. Io andrò a passeggio, salirò scale e intanto penserò: 'come mai, perché, dovrebbe sorgere e durare, e in chi, una responsabilità dei fatti, quando non si sa neanche, dei fatti, quale sia la causa; e che cosa duri, di essi, e soprattutto che cosa duri di noi. Come mai, su che, dovrebbe imprimersi indelebile il marchio di una giustizia, quando tutto, di noi e del resto, va via, muta, finisce; rapidi, effimeri, come moscerini e grilli; tanto varrebbe caricare di una responsabilità le ali dei moscerini e dei grilli e immaginare per essi una vita eterna'. . . Di questi pensieri io dovrò giorno e notte senza distrarmi dipanare il filo, affinché io sia sempre aggrappato a esso, e non resti adito a paure."<sup>1)</sup>

Seine Einstellung zu diesen Dingen kann der Mensch wohl ändern, die Dinge selbst jedoch nicht. Dieser Gedanke kommt in der Sterbeszene Giorgios zum Ausdruck. Als dieser den Tod nahen fühlt und aus ihm die geängstigte Kreatur spricht: "Ho i piedi freddi.", so weist ihn Elsa auf seine unsterbliche Geistnatur hin, die bestehen bleibt, gleichgültig, ob er als Schuldiger oder Unschuldiger sich anschickt zu sterben: "Tu non sei essi, sei un'altra cosa."<sup>2)</sup>

## VII. Die Suche nach Gott

"Sei un'altra cosa" - diese Einmaligkeit, die Sonderstellung des Menschen in der Schöpfung, seine Daseinsberechtigung in ihr, der Sinn des Lebens - diese Fragen beschäftigen Betti unablässig. Besonders in seinen späteren Dramen geht ihre ausführliche Diskussion bisweilen auf Kosten der dramatischen Wirkung, wie etwa in "Acque turbate". Der Dichter greift damit die Probleme der zeitgenössischen Philosophie auf; sein Suchen nach einer Lösung entspricht dem Suchen des modernen Menschen, der sich bemüht, in seinem Zeitalter

---

1) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1274;

2) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1279;

Wurzel zu fassen. Sein Erfindergeist eilt von Fortschritt zu Fortschritt, in wenigen Jahrzehnten hat er eine Technik geschaffen, die ihm unabsehbare Möglichkeiten in die Hand gibt, er strebt nach immer ausschließlicherer Lösung noch vorhandener Bindungen, aber die Verbesserung des äußeren Lebensstandards bringt keine innere Bereicherung mit sich, sie schafft ihm keine größere Zufriedenheit. Seine Zwiespältigkeit vertieft sich, die angstvollen Fragen nehmen zu, aber sie werden vom Lärm der Zeit und vom Hasten des Alltags übertönt. Und es möchte so mancher mit dem "testimonio miope" ausrufen, während ihm laute Schlagermusik in den Ohren dröhnt: "La propria vita! La propria vita! Si può seguitare così?"<sup>1)</sup>

Von der Situation des modernen Menschen geht Betti aus und beschreibt sein Ausgeliefertsein an die Anforderungen seiner Zivilisation und die Ratlosigkeit, die ihn überkommt angesichts seines eigenen rätselhaften Wesens, das ihn ängstigt, mit Sehnsucht nach reinen, ewigen Dingen erfüllt und ihn nie zufrieden sein läßt mit dem Erreichten. Er sucht seine eigene Natur zu ergründen und vermag es nicht. Er verlangt Auskunft über seinen Zustand nach dem Tode, doch die Antwort ist Schweigen. Er sieht das Leid in der Welt, dessen Ursprung ihm verborgen ist, er fühlt es in seiner eigenen Seele, doch seine Frage nach dem "perché" verhallt ungehört: "E noi, noi invece... perché tante ombre, tanti pensieri, tanto dolore senza perché? Siamo sbagliati, dunque? Oppure fabbricati .. per qualche altro scopo?"<sup>2)</sup>

In "L'Isola meravigliosa" ist der Re eine symbolische Gestalt des ewig Suchenden. Obwohl ihm Macht und Reichtum zu Gebote stehen, vermögen sie seine Traurigkeit und seinen inneren Schmerz nicht zu bannen: "E tuttavia mi batte il cuore! Vorrei sapere: perché..."<sup>3)</sup>

Auf das "intus aspice" seines Ratgebers, die Mahnung, er müsse die Wahrheit und das Glück in sich selbst finden, falls er nicht vergeblich suchen wolle, hält der Re ihm entgegen: "Ma dentro noi che v'è? Solo un desiderare senza requie, che è come il fuoco, sempre deve distruggere, trovare nuovo alimento, camminare sempre..."<sup>4)</sup>

Wenn es eine Rettung in dieser Situation gibt, dann kommt sie dem Menschen nicht vom Intellekt her, vom rationalen Beweisen und Begreifen, sondern von der Liebe. Betti drückt diesen Gedanken in den Worten Maidunes an den König

---

1) "Frana allo Scalo Nord" II, 5 S. 239;

2) "La casa sull'acqua" II S. 79;

3) "L'Isola meravigliosa" II, 2 S. 118;

4) "L'Isola meravigliosa" II, 2 S. 120;

aus: "Non sono molto istruita .. però vi voglio molto bene .." <sup>1)</sup>

Auch Luigi führt ein nach außen hin glückliches Leben. Er hat seine Familie, seinen Beruf und einen befriedigenden Lebensstandard. Aber er ist zum Unterschied von Carletto, den nur sein Magenleiden betrübt, ein tiefer veranlagter Mensch, der im Materiellen nicht den Sinn des Lebens sieht. Auch ihn quält jene seltsame innere Unruhe: "Delle volte una certa pena, una certa dola, dentro, delle volte, la sento io pure (...) Volevo dire che delle volte .. pare di sentire .. una specie di scontentezza, vero? Una specie di melanconia." <sup>2)</sup>

Bezeichnend ist heute das Ringen um einen sicheren Standpunkt in einer Welt, in der es keine absoluten Werte mehr zu geben scheint, in der alles, was wir tun, eines eigentlichen Sinnes entbehrt, weil unser Denken und Handeln sich zu ausschließlich auf Materielles, Zweckbestimmtes richtet, dessen objektive Gültigkeit sich jedoch immer mehr als zweifelhaft erweist. So hat das Suchen nach Wahrheit, das so alt ist wie die Menschheit, heute mehr denn je eine brennende Aktualität. Antonio z.B. spricht diesen Gedanken aus: "Uno si è alzato, poi ha parlato, poi ha preso il tranvai, poi ha ancora parlato, poi ha preso delle medicine, perché soffre, mettiamo, d'ingrossamento al fegato, poi ha preso degli altri tranvai .. ha levato il tovagliolo dal portatovagliolo .. poi s'è spogliato. .. fra poco dormirà. Delle volte, la notte, si pensa a tutto ciò e d'un tratto ci si accorge d'una cosa: che in fondo nulla, assolutamente nulla di tutto quello che abbiamo fatto ci interessa veramente. Non ce ne importa nulla. Mio Dio, e allora perché lo abbiamo fatto?" <sup>3)</sup>

Auch Andrea zweifelt an der sinnvollen Erfüllung seines Lebens, er fühlt, daß er eigentlich zu ganz anderem berufen ist, zu viel Wichtigerem: "Be', mettiamo che io oggi debba morire. E ora sono qui a chiudere i conti. Sapete la conclusione? Che nella mia vita non è successo niente (...) Niente. Un andirivieni .. partenze, ritorni .. episodi inconcludenti, soprattutto passivi, involontari (...) Niente. Nessun vero dolore, né gioie, niente di importante, di veramente voluto." <sup>4)</sup>

So ist es also heute nicht mehr möglich, ein Leben zu führen, wie es dem Menschen entspräche, der von seiner unsterblichen Seele her bestimmt wird? Bietet unsere Zeit nicht mehr die Voraussetzungen dazu, wie Arcibaldo meint: "Le parole ci sono, ma il guaio è che non ci sono più le cose!" <sup>5)</sup>

---

1) "L'Isola meravigliosa" II, 2 S. 121;

2) "Marito e moglie" I, 1 S. 628;

3) "Il vento notturno" III, 1 S. 745;

4) "Ispezione" II, 2 S. 793;

5) "Il diluvio" III, 7 S. 438;

Diesen Gedanken drückt z.B. auch Gabriel Marcel aus, wenn er auf Mme Champels Bemerkung: "En somme, on dirait qu'il n'y a plus de mot pour rien" - ihren Mann antworten läßt: "Pardon! Il n'y a plus rien, Elisabeth."<sup>1)</sup> Aber gerade dieses Bewußtsein, daß sein Leben sinnlos, seine Bemühungen vergeblich sein könnten, gerade diesen Gedanken kann der Mensch nicht ertragen. Er wäre eher bereit, die Konsequenzen für seine Verfehlungen zu tragen, aber er möchte sein Dasein nicht ins Leere gelebt haben. Daher sagt Gaucker: "Eccellenza! Piuttosto condannati! Perdere tutto .. finire la vita! Io volevo ammazzarmi, Eccellenza! Io sono un uomo: voglio sapere (...) Noi ci siamo rivoltati per notti e notti! Le lacrime! Le lacrime ci hanno abbruciato la faccia, signore, la faccia macchiata! E tutto questo, ora ci vengono a dire: macché, è stata una burla, chi ha avuto ha avuto, s'è fatto per scherzare? No, no. Signor giudice, ne hanno smossa di terra, queste mani! Ora non c'è più nulla? Più nulla?"<sup>2)</sup> - Und Goetz, der Accusatore Generale, stimmt Gaucker bei: "... erano insieme, tutti per una strada. E vogliono essere puniti per esser certi che essi vi camminano e che il loro cammino non è invano."<sup>3)</sup>

Auch Marco ist ein Suchender. Auch er kann eine Sinnlosigkeit seines Lebens nicht annehmen: "Non voglio sciupare in misere invidie, opere inutili, sciocche soddisfazioni, la misteriosa scintilla della mia vita. Pensavo di partire, un giorno o l'altro. Ci sarà ben qualcosa per cui valga la pena d'essere nel mondo. Qualche cosa di vero, di certo."<sup>4)</sup>

Ignazio gibt die Lösung des Materialisten: "Ecco quel che tutti cerchiamo, dacché le grandi parole delusero il mondo: qualche cosa di vero, di certo. Ma il solo punto fermo e certo, quello che mette d'accordo tutte le teste, signore mio, sapete qual è? Che venti soldi fanno una lira."<sup>5)</sup>

Die Antwort, die Andrea gibt, stellt im Sinne eines großen Teiles der heutigen Menschen den Sexualtrieb als die einzige Realität hin, die das Leben erträglich macht: "In fondo ciò che resiste di più, che dà l'impressione di essere ancora .. reale, dentro di noi, è l'impulso che spinge un uomo e una donna a unirsi (...). Tutto il resto è così noioso e spento."<sup>6)</sup>

---

1) "Mon temps n'est pas le vôtre" I, 7;

2) "Frana allo Scalo Nord" III, 3 S. 257, 258;

3) "Frana allo Scalo Nord" III, 3 S. 258;

4) "Il Cacciatore d'anitre" I S. 334;

5) "Il Cacciatore d'anitre" I S. 334;

6) "Ispezione" I, 10 S. 778;

Die einfachste Lösung ist freilich die Resignation, wie sie etwa in den Worten Erzis zum Ausdruck kommt: ;Addio, Cust. Lascia che il mondo cammini. Essere uomini è questo. "1)

Nicht alle können sich mit dieser Resignation abfinden, und sie sind dazu verurteilt, ein ganzes Leben zu fragen und vergeblich auf eine Antwort zu warten. Und niemand vermag sie von ihrer Qual zu befreien. Auch Cust geht es so, und er nimmt es auf sich: "Ma so che non può aiutarmi nessuno. "2)

Gleichsam als Trost und zur Ermahnung für alle Ringenden und Verzagten gelten die Worte des Priesters, die er an die sterbende Irene richtet, die auch geglaubt hatte, die Sinnlosigkeit und Armseligkeit ihres Daseins nicht ertragen zu können: "Irene, dovrei rimproverarti, perché tu con atto sconsiderato stavi dimostrando di aver perso ogni fiducia. Sciocca, che ne sapevi tu? Tutte queste cose intorno a noi sono troppo provvisorie, solo l'imprudente può fondare i suoi conti su esse. "3)

Manchmal spricht aus den Betti'schen Gestalten eine Angst, ein Gefühl des Verlorenseins, des Ausgeliefertseins an die Unerbittlichkeit des Schicksals. Es ist, als sei es das Dasein selbst, das dem Menschen diese Furcht einflößt, das Leben mit all seiner dunklen Ungewißheit, mit seinen erbarmungslosen Anforderungen. Es ist auch die Angst vor dem eigenen Ich, das sich dem Einzelnen in seinen eigentlichen Tiefen verbirgt, um ihn plötzlich ungerufen zu überfallen mit seinen Begierden, Zweifeln und Ängsten. Im geschäftigen Alltag von heute wird seine Stimme übertönt, so daß sich die Menschen in Sicherheit wähnen. Doch in der Einsamkeit, in der Stille der Nacht überfällt es den Menschen und fordert sein Recht. Giovanni deutet es in seinen Worten an: "Hai mai visto l'occhio dei bovi? Triste. Bos. Pecus. Non sono più sicuri di essere importanti. Di qua e di là. Gli manca qualche cosa (...) Non lo so neanche io. Ma ciò porta. . come un malessere. C'è una specie di epidemia nel mondo. Quando sono insieme non si vede. Piazze piene, stadi pieni, tutti allegri. Poi tornano a casa; e di nuovo ognuno ha quell'occhio. Triste. Bos, pecus. Non sa che fare. Va da una stanza all'altra, fischietta. Non lasciateli soli. Si sente . . stupefatto di esserci; va a specchiarsi, fissa quell'occhio. . Non ci crede. Non crede di essere vero, reale. Non lasciateli soli. "4)

Auch aus den Worten Luigis spricht diese Lebensangst des gehetzten Menschen von heute. Es ist das dumpfe Gefühl, daß irgend etwas Dunkles über ihm schwebt

---

1) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S. 115;

2) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S. 115;

3) "Irene innocente" III, 7 S. 893;

4) "L'aiuola bruciata" II, 1 S. 101;

und jeden Augenblick über ihn hereinbrechen kann: "Non si capisce perché le cose debbano essere così, lì quel ciuffo d'erba, qua la mia mano, lì il cielo, sembra strano. Sembra di essere lontanissimi. Io delle volte provo una specie di paura. Paura che succeda qualche cosa, qualche cosa che guasti, distrugga tutto." <sup>1)</sup>

Bei Antonio erscheint diese Angst in Gestalt eines immer wiederkehrenden Traumes, und in diesem Traum gelingt ihm jeweils die gewaltsame Loslösung von ihr und von der Realität schlechthin, wobei sich die Befreiung symbolisch in einem steilen Flug nach oben vollzieht: "... c'è un sogno che faccio io tante volte: io sono coricato, ho gli occhi chiusi, io stringo i denti forte e d'un tratto, con una specie di dolore, mi stacco, materialmente, mi stacco, lascio tutto; come una pietra, che cadesse all'insù. Vo su, supino, rigido, mi sento tutto freddo dallo spavento e anche da una specie di allegria." <sup>2)</sup>

Manchmal möchte sich der Einzelne von seiner Angst befreien, er möchte ihr gleichsam davonlaufen, nicht mehr an sie denken müssen. Er gibt der Einsamkeit die Schuld, wie z.B. Pia: "Sapete cos'è? Che la solitudine, dài e dài, fa diventare matti. Io per fortuna spero d'andarmene presto." <sup>3)</sup> - Sie möchte sich hineinflüchten in die laute Geschäftigkeit der Gesellschaft, von der sie sich Heilung erhofft: "Tutte le sere teatro, ricevimenti, abito da sera. Una vita intensa. Voi sapete ballare?" <sup>4)</sup>

Delia wiederum sucht ihre Angst mit Gewalt zu besiegen, indem sie sich mit dem Wagemut eines Verzweifelten in das Böse stürzen will, um der Gefahr, die aus dem Bösen kommt, zu begegnen. So fordert sie Giorgio auf, es ihr gleich zu tun: "Sei sempre stato un po' vile, Giorgio. Non hai mai voluto buttarti, fino in fondo. E invece è bello non avere più paura." <sup>5)</sup>

Selbst die Liebe vermag manchmal dem Menschen hier nicht zu helfen. Im letzten ist jeder mit seiner Angst allein. Sie ist sein ganz persönliches Ölberg-Schicksal, das ihm niemand abnehmen kann. Daher ist es etwas nahezu Unmögliches, das Giorgio von seiner Frau verlangt: "Però anche tu mi abbandonavi, qualche volta (...) Io mi svegliavo e tu dormivi: ero solo. Mi dispiaceva, avrei desiderato incontrare subito uno sguardo benevolo. Speravo che tu mi aiutassi." <sup>6)</sup>

---

1) "Marito e moglie" I, 1 S. 627;

2) "Il vento notturno" III, 1 S. 746;

3) "Delitto all'Isola delle capre" I, 2 S. 1163;

4) "Delitto all'Isola delle capre" I, 2 S. 1163;

5) "Lotta fino all'alba" II, 5 S. 1264;

6) "Lotta fino all'alba" III, 2 S. 1270;

"Sempre, tutti questi anni, io ho aspettato un aiuto, da te. Ma ho aspettato inutilmente."<sup>1)</sup>

In dem Drama "La fuggitiva" ist die Angst das Grundthema, das sich durch das ganze Stück zieht. In Nina verkörpert sich die gehetzte, geängstigte Kreatur, die bereits mit einem Angstschrei ins Dasein kommt: "... e poi, mentre pensavo a Nina creata .. mi sono figurato di sentirla gridare. Un urlo .. di grande paura. Un urlo .. che io ho già inteso qualche volta da lei."<sup>2)</sup> Für Nina ist diese Angst wie eine quälende Krankheit, der sie hilflos ausgeliefert ist: "Mio Dio, dove vo, ora, che faccio... Daniele." <sup>3)</sup>

Im dritten Akt dieses Dramas bringt Betti den Gedanken, daß die Angst nicht nur dem Menschen eigentümlich ist, sondern die ganze Schöpfung durchzittert, um im Menschen die größte Intensität zu erreichen. Es ist der Fluch der von ihrem Schöpfer abgefallenen Welt, die der Erlösung entgegenharrt: "Forse niente di ciò che esiste ha pace. Già la terra è inquieta a confronto della roccia; e più inquieto della terra, sopra essa, l'albero; e più ancora l'uccello sul ramo; e più ancora, su tutto, l'uomo. Che è questo fremito che agita le cose man mano che s'assottigliano? Che linfa dentro si fa man mano più irritata? Che privilegio è questo? E perché tanto penoso?"<sup>4)</sup>

Wenn nun junge, reine Menschen diese Angst erfahren, sei es, daß sie mit der Schuld in Berührung kommen und deren Ausmaß nicht gewachsen sind, sei es, daß die Begegnung mit dem Leid sie erschreckt, - so kann es geschehen, daß sie ihr Leben selbst beschließen. Das Wagnis des freiwilligen Todes erscheint ihnen geringer als das Wagnis des Lebens.

Ein Beispiel dafür ist Guido, der sich aus dem Fenster stürzt, weil er Angst hat vor der Erbarmungslosigkeit des Lebens, das ihn erwartet. Sein Tod ist ein Vorwurf gegen unsere Zeit, die dem jungen Menschen keinen Lebensinhalt zu bieten vermag: "Aveva quindici anni. Ohé, ma che fate lì, correte, gridate, non capite che cosa succede? I ragazzi rifiutano di vivere. Non c'è più niente da fare, tutto sbagliato, guasto dentro! La midolla stravolta contro sé stessa, le pietre diventano rospi!"<sup>5)</sup>

---

1) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1273;

2) "La fuggitiva" I, 10 S. 157;

3) "La fuggitiva" II, 8 S. 178;

4) "La fuggitiva" III, 1 S. 181;

5) "L'aiuola bruciata" III, 3 S. 129;

Das gleiche gilt für Elena. Mit dem Bild ihres Vaters ist das ganze Weltbild für sie zusammengebrochen, ein Weiterleben lohnt sich nicht. Aber ihre verzweifelte Tat verwundet die Schöpfung, weil durch ihren Tod gleichsam das Maß an Reinheit, das die Welt birgt, unwiederbringlich vermindert ist. Und dennoch ist dieses Opfer nicht vergebens; denn es bringt Cust zur Umkehr, legt vor den Menschen Zeugnis ab von der Realität des Guten und der Kraft des Reinen, und es vollzieht sich als Akt der Sühne vor den Augen des Schöpfers, bei dem nichts verlorengeht: "... vi era in lei qualcosa che non esiste e non esisterà più in nessun altro punto dell'eternità ... qualche cosa di più immenso della più immensa stella (...) il suo grido tagliò in due il cristallo del cielo, arrivò lontano." <sup>1)</sup>

Diese Opfer der Unschuldigen haben dieselbe Weihe wie das Martyrium der Heiligen, das Betti auch auf ähnliche Weise interpretiert: "Oh, anche i santi. I santi tremavano (...) Il loro martirio era un grido. Per vincere un timore. Quando si prega, sapete che cosa si fa? (...) Si ripete a se stessi: 'Sta tranquillo, perché è così; è così; è così. Lo scopo è di vincere codesto timore.'" <sup>2)</sup>

In vielen seiner Dramen lenkt Betti unsere Aufmerksamkeit auf die Frage der Zeit. Immer wieder erscheint sie im Bewußtsein der einzelnen Gestalten, und fast immer hat sie die für Betti charakteristische Funktion der Sinndeutung des Lebens. Auch sie ist ein Ausdruck von Lebensangst, sie wird gesehen als das langsame, unaufhaltsame Verstreichen der Tage, die unser Dasein ausmachen, in dem eigentlich viel mehr und viel Bedeutenderes, Endgültigeres geschehen müßte. Immer wieder gestehen die einzelnen Personen ihre Angst vor dem Altern, vor dem allmählichen Dahinwelken des Körpers, vor dem Sterben. Komödienhaft gelöst, aber mit ernstem Unterton ist dieses Problem in "Una bella domenica di Settembre" angedeutet, so z. B. wenn Adriana auf die Frage Carlos, was sie denn tue, lächelnd antwortet: "Vivo ... invecchio (...) M'annoio un po'..." <sup>3)</sup>

Der schöne, ein wenig traurige Septembersonntag steht symbolisch für ihr Leben: "La bella giornata passerà e io non sarò andata sulla riva del lago. Da vecchia ne avrò rimorso, non è vero? Rimorso per questa bella domenica (...) rimorso per tante altre cose." <sup>4)</sup>

---

1) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S.1150;

2) "Lotta fino all'alba" I, 6 S.1233;

3) "Una bella domenica di Settembre" I, 9 S.280;

4) "Una bella domenica di Settembre" I, 9 S.281;

Auch Marta kommt es zum Bewußtsein, wie rasch die Jahre vergehen; ihre unbeschwerte Jugend ist schon vorbei, und es ist noch nichts geschehen, was dieser Zeit einen besonderen Sinn verliehen hätte: "E il tempo passa, Zizi. Ho ventisei anni, che vita sciupata!"<sup>1)</sup>

In den Worten Isolinas kommt die Vergänglichkeit der Dinge zum Ausdruck, die in eiliger Flucht durch unser Leben ziehen und es zu einem ständigen Abschiednehmen von lieb gewordenen Menschen und Gewohnheiten machen. Auch von dieser Seite gesehen liegt in dem Phänomen der Zeit eine tiefe Melancholie: "Tutto è così instabile, vero? L'ombra dei pomeriggi corre veloce sui prati ... e noi chiamiamo i nostri cari ... loro si voltano ... ci sorridono ..." <sup>2)</sup>

Antonio vergleicht die dahineilende Zeit mit den wandernden Sonnenstrahlen. So vergeht auch unser Leben, unwiederbringlich, und es dauert nicht lange, so wird es von der Ewigkeit aufgenommen: "Vi sarà un tempo in cui saremo diventati un po' più piccolini; non consumeremo quasi più i nostri vestiti; poi un giorno saremo nel nostro letto; il sole del pomeriggio sarà sul comod, e prima che esso sia arrivato all'attaccapanni noi saremo morti. Noi avremo impiegato la nostra vita a salire su certi tranvai, a ripetere certe parole ... a essere severi con noi stessi ... Mio Dio, ma forse noi volevamo ... un'altra cosa; qualche altra cosa, magari piccola, semplice ... Ma non ci sarà più tempo, signor direttore, perché il sole giallo del pomeriggio avrà camminato, e tutti i secoli dell'eternità cadranno ormai uno sull'altro senza che quella piccola cosa sia stata fatta." <sup>3)</sup>

Auch in "Marito e moglie" finden wir den Vergleich der verstreichenden Zeit mit den Sonnenstrahlen, die durch das Zimmer wandern und von einem Möbelstück zu dem anderen huschen. Der ganze Ablauf des Dramas ist durchwebt mit Anspielungen auf die Zeit, das Altern der Personen und die Flüchtigkeit der Begebenheiten des Lebens, die wie Schatten am Menschen vorbeigleiten. Luigi: "Olga, aspetta, ti muovo la poltrona, il sole ha girato, altrimenti lì ti viene freddo. No, non occorre che tu ti alzi. Ti porto in carrozza. Noi non ci badiamo, ma sai che il sole gira straordinariamente presto? Guardando attentamente la riga dell'ombra, lì, sul tappeto, la si vedrebbe camminare. 'Dove, dove vai, dove fuggi, cara sospirata luce?'" <sup>4)</sup>

Olga ist wie viele der Betti'schen Frauen von Lebenshunger erfüllt, von einer panischen Angst vor dem Alter, das für sie voller Schrecken ist. Sie kann den

---

1) "Favola di Natale" I, 6 S. 908;

2) "Spiritismo nell'antica casa" I, 8 S. 980;

3) "Il vento notturno" III, 1 S. 746;

4) "Marito e moglie" II, 4 S. 658;

Gedanken nicht ertragen, in kurzer Zeit "abdanken" zu müssen, d.h. nicht mehr begehrt und bewundert zu sein. Ihr Söhnchen Corradino fällt ihr zur Last, es kettet sie gleichsam an ihren Mann und verurteilt sie dazu, untätig zuzusehen, wie sich ihr Schicksal erfüllt: "Il sole ha lasciato anche la scansia. Io faccio finta di non saperlo, ma io lo so, perché seguita a parlarmi di Corradino (...) Lui parla di Corradino per legarmi, per tenermi qui. Perché mi rassegni e stia buona."<sup>1)</sup> - "Addio. Presto sarò vecchia. Sarà ridicolo, fra poco, che io metta abiti di stoffa chiara. Addio (...) Mi parla di Corradino per inchiodarmi qui, a aspettare che passi il tempo e venga la morte."<sup>2)</sup>

Hinter der ganzen Szene I, 2 steht drohend das Gespenst der Zeit. Alle Personen nehmen von ihrem Standpunkt aus Stellung zu ihm. Aus Olga spricht die Angst vor dem Verwelken, das Verlangen nach Schönheit und Bewunderung. Sie will um jeden Preis noch zur Jugend gerechnet werden: "Voglio riuscire bella, bella. Le mie labbra ... devo ricordarmi di inumidirle ... Da un po' di tempo sembrano appassite."<sup>3)</sup>

Die signorina Giulia, die "alte Jungfer", möchte ihre Jahre und ihr Gebrechen durch eine hektische Lustigkeit verbergen: "Mio Dio, che giornata incantevole! Che colori, che meraviglia. Su, su, facciamo qualche cosa, divertiamoci. Siamo venuti apposta qua, per divertirci."<sup>4)</sup>

Filippo hingegen betrachtet die Situation vom souveränen Standpunkt der Jugend aus, für die die Zeit ein unbekannter Faktor ist: "Io ho vent'anni, essi moriranno tutti molto prima di me. Anche Olga in fondo è vecchia, lei sarà sepolta e io incontrerò signorine belle, ricchissime, figlie di eccellenze."<sup>5)</sup>

Auch Irma, das Dienstmädchen, genießt das machtverleihende Überlegenheitsgefühl der Jugend gegenüber ihrer älteren Herrschaft: "Mi disprezzano. Ma io ho diciannove anni e il mio seno è molto più bello del loro. La notte il signorino viene da me, di nascosto."<sup>6)</sup>

Erminia denkt wehmütig an ihre Kinderzeit, da ihr die zunehmenden Schatten des sinkenden Tages nichts anhaben konnten. Diese Zeit ist für sie endgültig vorbei: "Da bambina, quando il sole tramontava, c'era l'ombra di un monte

---

1) "Marito e moglie" II, 4 S. 659;

2) "Marito e moglie" II, 4 S. 660;

3) "Marito e moglie" I, 2 S. 639;

4) "Marito e moglie" I, 2 S. 637;

5) "Marito e moglie" I, 2 S. 635;

6) "Marito e moglie" I, 2 S. 639;

e noi ci mettevamo proprio sulla riga dell'ombra. L'ombra camminava. E noi, con una corsa, tornavamo di nuovo al sole. Di nuovo l'ombra ci copriva, noi facevamo un'altra corsa. Finché poi tramontava del tutto. Non c'è cosa più melanconica, in campagna, di quando va giù il sole."<sup>1)</sup>

Zuletzt sagt Olga angstvoll: "Come mi dispiace (...) Che fra tanti anni ... ci saranno ancora delle belle sere, così; ma noi non ci saremo più, ci saranno degli altri, a guardarle." - Luigi tröstet sie: "Oh, Olga, ma noi abbiamo tanto tempo ancora. Tanto tempo. Tanto tempo."<sup>2)</sup>, aber die Lautstärke seiner Worte muß ihre Zweifelhaftigkeit ausgleichen.

Freilich hält die Zeit, so unbarmherzig sie auch weiterschreitet, einen Segen für den in seiner Unrast sich verzehrenden Menschen bereit, einen Segen, der gerade in ihrer impassibilité begründet liegt. Was sie mit sich fortnimmt, sind nicht nur die schönen Stunden, sondern sie verwischt auch das Leid. Erzi spricht diese Erfahrung aus: "Ma è il tempo, cari amici, è il tempo, che restaura tutte le offese, e uguaglia le cicatrici."<sup>3)</sup>

Alle bisher behandelten Probleme weisen jedoch auf eine unausweichliche Entscheidung, nämlich auf die Stellungnahme zur Existenz Gottes. Diese Stellungnahme bleibt auch dem modernen Menschen nicht erspart. Das Ja oder Nein zu Gott bestimmt das ganze Dasein. Betti weiß aber um die Problematik einer solchen Entscheidung. Er zeichnet den Menschen von heute in seinem Ringen um einen Standpunkt in einem oft sinnlos scheinenden Dasein, und er spricht von den Zweifeln, Ängsten und Sehnsüchten, die in der Seele des Einzelnen um die Vorherrschaft streiten.

Da ist einmal der Neinsager, der seine Zuflucht beim Nihilismus sucht. Er hat die ihm zugefügte primäre Enttäuschung nicht überwunden, er war ihr nicht gewachsen. Er sieht in allem nur Sinnlosigkeit und sein eigenes Scheitern. Er hegt keine Hoffnungen auf eine Erlösung in einer künftigen geläuterten Existenz der Seele. Er vermag nicht mehr auf eine ausgleichende Gerechtigkeit zu bauen; er ist in der Müdigkeit, die ihn nach der Enttäuschung befallen hatte, stecken geblieben. Wie könnte er an ungreifbare, nur verheißene übernatürliche Dinge glauben, da ihn die nahen, sichtbaren täuschten, sich als Illusion erwiesen. Seine Seele hat ihren freien Flügelschlag verloren. Stumpf, ohne Hoffnung und ohne Liebe erwartet er für sich keine Lösung, nur eine Auflösung, ein Aufhören. Der Tod ist ihm willkommen, nicht als Schwelle zu einem neuen Leben sondern

---

1) "Marito e moglie" I, 2 S. 639;

2) "Marito e moglie" I, 5 S. 645;

3) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S. 1152;

als ersehntes Ausruhen nach der Qual des Daseins. So ist das Leben sinnlos, ebenso Opfer und Leid. Für ihn wölbt sich über der Erde kein bestimmtes Firmament, über dem der Schöpfer waltet - sie ist ein Plateau im Nichts, in dem Gott abwesend ist und der Mensch seine Qual ins Leere hinausruft.

Besonders in den letzten Dramen Bettis findet sich diese düstere Schau, so etwa in "Acque turbate". Aus den Worten Gabriele's spricht die grenzenlose Verlassenheit des Menschen, der in seiner Not im ganzen Universum keine Anteilnahme findet. Er ist einsam, dem Zufall ausgeliefert, sein Schicksal ist gleichgültig: "Io una notte viaggiavo; e d'un tratto attaccai discorso con l'altro viaggiatore... non l'avevo mai visto ... e gli raccontai ... che ero un po'preoccupato perché un tale, un medico, mi aveva scoperto, qui, un piccolo ... scompenso, un'aritmia ... e che era una seccatura ... D'un tratto mentre parlavo mi fermai. E morii di vergogna! Perché in quel momento capii, vidi; come se ci fosse stato un lampo. Capii che a quell'uomo non gliene importava nulla del mio scompenso, non capiva nemmeno di che stavo parlando! Del mio famoso scompenso non importava nulla a nessuno. Ma a nessuno, capisci? A nessuno in tutto l'universo, vicini e lontani, vivi e morti, in terra e in cielo, nessuno. Io me ne andavo in treno, potevo andare anche al diavolo, la cosa non aveva assolutamente nessun peso. Ma è da pazzi, caro, star lì a recriminare, a rinvangare. Niente. Nessuno."<sup>1)</sup>

Das Verlorensein und die Vergeblichkeit menschlichen Handelns und Sorgens drücken auch folgende Worte Gabriele's aus: "Sai, ora, mentre parlavi, stavo a sentire, di là dalla tua voce, appunto questa gran quiete. Forse non è un vero silenzio. Sembra di indovinarci dentro un brusio lontanissimo, che arriva su da città e da pianure. Già qui non è un sentirlo, è un immaginarlo. Un po' più su di qui, finisce. Il globo della terra vola, e dietro di lui la scia di tutti questi suoni è molto breve. Agitazioni, discorsi, cose regolari e irregolari: dopo pochi attimi è tutto silenzio. Non ne resta nulla."<sup>2)</sup>

Giacomos verzweifelter "no ... no ... no ... no" nach seinem Sturz ist der sinnlose Protest eines Verlorenen. Gabriele vermag ihn nicht zu trösten, da er nur hassen und die Welt verfluchen kann: "Maledetto te. Maledetto me. Maledetto il giorno e il momento. E il bello è questo: che a me codeste storie non interessano, no, niente, mai, non mi importa nulla di nulla. Non so perché sono qui, ma guarda un po', maledetto te, maledetto me."<sup>3)</sup>

Die Inkongruenz unseres Lebens ergibt sich für ihn aus der Tatsache, daß die

---

1) "Acque turbate," III, 2 S. 62;

2) "Acque turbate" III, 2 S. 61;

3) "Acque turbate" III, 3 S. 69;

Welt, in der wir leben, verfehlt ist, daß es sich um eine Schöpfung mit Konstruktionsfehlern handelt: "... ma perché è la vita, è lei che si guasta da sé, come una mela caduta. Vivere è proprio un guastare, un viziare, non se ne può fare a meno. E tu ... L'errore, caro, fu quello d'aver creato un mondo che s'annoia di essere quel che è; e desidera ammalarsi; per avere un diverso." <sup>1)</sup>

Das gilt besonders für unsere Zeit. Die Menschen des Alten Testamentes hatten es leichter, sich nach Gott auszurichten und ihrem Leben auf diese Weise Sinn zu verleihen; denn damals pflegte Gott noch zu den Menschen zu sprechen: "Ora avvenne che Iddio provò Abramo. Gli disse: Abramo! E egli rispose: Eccomi. E Dio disse: Prendi ora il tuo figliolo Isacco e vattene nel paese di Mariah e offrilo quivi in olocausto sopra uno dei monti che ti dirò (...) Il vantaggio di quei lontani tempi era che il Signore dava egli stesso precise istruzioni. Non si aveva che da seguirlo. Ora invece sarebbe inutile sperare che qualcuno chiami ..." <sup>2)</sup>

Aus den Worten Amos<sup>3</sup> spricht eine Auflehnung gegen jede Ordnung und Autorität. Er ist Revolutionär nicht nur gegen die Klasse der Reichen und Mächtigen sondern auch gegen Gott. Er sieht sich als Teil einer Rebellion der ganzen Schöpfung: "... dice di no a tutto quello che è! Dice collera verso tutto, disperazione verso tutto! Quello che udiamo venirci incontro, laggiù, è il rombo della grande cascata! E verso il gran salto che sta correndo la barca! Quel furore dice di no al mondo; dice ... che esso è sbagliato, un vero sproposito; sterminata e imm modificabile pietraia di disperazioni, grottesco e imm modificabile labirinto di ingiustizie, insensato ingranaggio che costringe un bel giorno voi e me a dire e fare qui ciò che stiamo dicendo e facendo. Dice di no; sterilizzazione totale; via tutto; il giusto e l'ingiusto, la lealtà e il tradimento, meriti colpe glorie: ... tutto ciò che ci fa avidi e vanitosi proprietari in vita e in morte, tutta questa massa di trappole, questa gran frode!" <sup>3)</sup>

Auch in "L'aiuola bruciata" diskutiert Betti ausführlich dieses Thema. Die Welt ist von Anfang an zum Untergang bestimmt: "Rotoliamo docilmente tutti lungo la stessa china. Vi fu una spinta, in principio. E noi - esseri, piante, astri ..." <sup>4)</sup>

Aber die Natur ist stumm, sie weiß nichts von ihrem Ausgeliefertsein. Der Mensch allein trägt die Last dieses Bewußtseins: "Le montagne si erodono e

---

1) "Acque turbate" III, 2 S. 66;

2) "Acque turbate" III, 2 S. 58;

3) "La Regina e gli Insorti" IV, 2 S. 1342;

4) "L'aiuola bruciata" III, 3 S. 127;

perdono livello. Ma voi lassù, montagne, non ve ne accorgete ... ecco il punto ... Non ve ne accorgete: e noi sì (...) Splendidamente illuminato, l'universo va e ignora: d'essere cominciato, al solo scopo di finire; apparso per cancellarsi. Vi è solo un minimo personaggio, che sa. Noi, l'uomo."<sup>1)</sup>

Seinen Ruin vor Augen, ist der Mensch nur ein trauriges Zerrbild seiner selbst. Sein Leben lohnt sich nicht: "Nostro figlio andò qua e là nella casa. Canticchiò; si specchiò. Incredulo di sé stesso; e di tutto; sguardo vuoto cui sola sorte è morire. Immotivato: senza durata, senza riscatto: un errore; e capace di comprendersi tale. Privato di titolo a ogni orgoglio, o speranza. Squallido peso."<sup>2)</sup>

In "La fuggitiva" will der Dottore, der wie eine Personifikation des Bösen, des Urrebellen anmutet, Daniele von der Sinnlosigkeit allen Lebens überzeugen. Er will ihn auf seine Seite bringen und trägt ihm eine Weltordnung des reinen Nihilismus vor: "Vedere un senso, poi, nella tua faccenda, - e in quella di tutti - questa grottesca macchina di veleni senza veleno, di abbracci senza amore, di andirivieni senza bussola, questa girandola senza perno di contraddizioni, di buffonate, di contrattempi? E una gran pagina sbagliata; pazzesco immaginare che vi fu uno scrivano a sbagliarla ... apposta! E perché? Solo perché poi nascesse la sordida pena del correggere? Casi. Lei (Nina) come il resto. non ne vale la pena."<sup>3)</sup> - "Ma poi viene il riposo! La gran noncuranza. Il gran No. Non già prolungamenti e valli di Giosafat. Ma un vero sonno, che sé e tutto ignora, quale lo desidera l'uomo davvero stanco. È lo stesso interessato che opta in tale senso. E tutto vi cadrà: come foglie in ottobre, tutto."<sup>4)</sup>

Eine andere Form der Gottesleugnung, die gerade heute verbreitet ist, zeigt Betti an Menschen, die einen zweckbestimmten Materialismus an Stelle einer Religion vertreten. Ihr Beweggrund ist weniger eine Verzweiflung am Sinn des Lebens als vielmehr der Wunsch nach einer bequemen Methode, sich die Vorteile und Annehmlichkeiten, die dieses Leben zu bieten hat, in vollem Maße zu verschaffen. Da wäre die Anerkennung eines Gottes, der Rechenschaft fordert, nur hinderlich. So kann z. B. eine Jagonatur wie Vincenzo die anderen schmähen: "Sì, chiamatelo, Iddio! Non vi risponde, nonnino."<sup>5)</sup>

---

1) "L'aiuola bruciata" III, 3 S. 127;

2) "L'aiuola bruciata" III, 3 S. 129;

3) "La fuggitiva" III, 7 S. 193 u. 194;

4) "La fuggitiva" III, 7 S. 194;

5) "Un albergo sul porto" II S. 181;

Der gleichen Gesinnung entspringt der Rat, den der Richter dem Marco erteilt, der Gerechtigkeit für seine Sache fordert und nun vor das Ultimatum gestellt wird, sein Ziel durch Bestechung zu erreichen oder auf sein Recht zu verzichten: "E se doveste rinunciare, invece, a questa fioca puerile speranza? Eccovi chiarita la cosa, o di qua o di là. Per comperare le cose, bisogna vendere il Paradiso. Occorre scegliere. E presto." <sup>1)</sup>

Eine sensualistische Weltanschauung vertritt Angelo. Er gebraucht zwar die Worte Gott und Seele, aber er verkehrt ihren Gehalt und bedient sich ihrer als Motivierung seiner Lebensauffassung. Auch er vermeint Gott, da er seinen Namen mißbraucht: "È stato proprio l'Ente creatore a creare il mondo della materia per compiacere l'anima eterna, la quale voleva desiderare e amare, e le occorreva un oggetto. E il peccato, che è? Il mezzo con cui viene saziato e così vinto, quest'innamoramento dell'anima. Sono concetti difficili, per donne, anche istruite. Ma questo è certo: che la nostra salvezza è nel peccato; è solo il maledetto orgoglio che pensa il contrario." <sup>2)</sup>

Es wurde in dieser Arbeit bereits betont, daß Betti die Liebe als entscheidende Macht im Leben des Menschen ansieht, als den zentralen Kern, aus dem sich der Charakter des Einzelnen formt und sein Schicksal sich entscheidet. Aus ihr ist auch seine Haltung den letzten Dingen gegenüber zu verstehen. Die Liebe ist es vor allem, die die Auffassung des Menschen vom Tode und der Unsterblichkeit der Seele bestimmt, und zwar so, daß der Liebende, der in ihr den eigentlichen Sinn des Lebens erkannt hat, eine Unterbrechung durch den Tod nicht für möglich halten kann. Und nun ist es noch ein Letztes, das Betti von der Liebe her begreift, nämlich Gott, der ja nach christlicher Auffassung die Liebe selbst ist. So ist für ihn die Liebe zu einem Menschen ein Abglanz, eine Vorstufe der Liebe zu Gott. Der Dichter versucht in seinen Dramen zu zeigen, daß es nicht möglich ist, Gott zu lieben, den man nicht sieht, wenn man den Bruder nicht liebt, den man sieht.

Dies wird z. B. an Luca klar. Als er Elli begegnet, kann der bisher von allen Verachtete, Überflüssige, zum ersten Male lieben. Dieses völlig Neue eröffnet ihm eine bis dahin nicht gekannte Begegnung mit der Natur, die mit einemmal voller Leben, Wärme und Schönheit ist, und auf einmal spürt er die Gegenwart Gottes: "Mi pare d'essere uno di quei gelsi secchi, d'inverno, che d'un tratto mette una fogliolina e poi ... germoglia tutto! Stamane, sai, con le mani toccavo l'erba, così, ed ho pensato a Dio! Io posso lavorare, respirare l'aria, il sole ... appoggiare la guancia alle foglie ... non avevo pensato che tutte

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" V S. 368;

2) "Delitto all'Isola delle capre" I, 3 S. 1170;

le più piccole cose ... sono terribili, stupende!"<sup>1)</sup>

Dies gilt auch für Vanan, der durch die Liebe seiner Tochter aus Enttäuschung und Schmerz herausfindet und sich nun mit seinem ganzen Sein, mit seinem ganzen Willen Gott überantwortet: "... il Signore sa ben lui quel che fa. Io spero, spero, spero nel Paradiso, e non voglio saper altro."<sup>2)</sup>

Auch in den Schlußworten des Stückes "Il giocatore" bringt Betti diese Auffassung zum Ausdruck. Die Liebe allein ist es, die den Einzelnen mit all seinen Unzulänglichkeiten und Verfehlungen vor seinem Schöpfer rechtfertigt, ja noch mehr, sie stellt die eigentliche Gottesbegegnung dar: "E a farli cercarti, sei Tu. Sei Tu, instancabile predilezione. Tu, ingemmata d'astri, regale ingiustizia, sublime condiscendenza che fai le creature e permetti che ti stiano di fronte e di questo le ami. E anche esse ti amano; perché è solo un barlume del tuo amore, che ognuna di esse ama nell'altra. È solo te che imita, è di te che ha sete; è verso di te che corre, nello spazio notturno."<sup>3)</sup>

In diesen Sätzen zeigt sich ein weiterer, für Bettis Gottbeziehung charakteristischer Gedanke. Es ist jener Widerstand, den der Mensch gegen Gott aufrichtet, ehe er sich ihm anheimstellt. Es ist ein Ringen mit Gott, das gerade der moderne Mensch oft durchzustehen hat, weil es ihm schwer fällt, sich auf ein bloßes Wort hin, und sei es auch das Wort Gottes, vorbehaltlos hinzugeben. Aber gerade dieser innere Kampf, der Zweifel, der Schritt für Schritt niedergerungen werden muß, gerade diese Not erscheint wie eine Morgengabe des Menschen an Gott. Es ist ein Kampf des Einzelnen mit sich selbst um das Jasagenkönnen zu seinem kühnsten und heißesten Wunsch. Am Anfang steht ein Aufbäumen gegen Gott, ein Ausspielen der menschlichen Privilegien des Stolzes, des Verstandes und des freien Willens, der auch gegen den Schöpfer gerichtet werden kann; eine fast hochmütige Herausforderung an den Schweigsamen, Erhabenen, ein stolzes Hintreten der Kreatur vor ihren Herrn. Diese Möglichkeit erfüllt den Menschen mit einer Art Triumph, mit einem Machtgefühl der Unabhängigkeit, wie es z. B. Giorgio ausdrückt: "Un'altra volta, in chiesa; all'elevazione. Tutti a testa china, anche io. E io d'un tratto pensai: sarei capace, invece, d'alzare gli occhi e fissare Dio? Ero un ragazzo; sentivo il sangue correrme via dalla faccia ... Però (...) Lo feci! E all'improvviso, sentii ... una superbia ... e quel vento ... io avevo scavalcato il confine, io ero libero, io ridevo, io potevo fare qualunque cosa!"<sup>4)</sup>

---

1) "La casa sull'acqua" II S.80;

2) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S.1150;

3) "Il giocatore" III, 8 S.1084;

4) "Lotta fino all'alba" II, 2 S.1254;

Zu diesen Gestalten gehört auch Ennio, und er versucht, seine Haltung zu rechtfertigen: "Orgogliosi? Ma certo! È proprio questo che Lui vuole da noi! Perché ci avrebbe creato se non per averci di fronte? Interlocutori! Voi angeli non gli dovette altro che ubbidienza, ma noi uomini altro che ribellione! Perché ci avrebbe invitato a giocare le nostre carte, se poi ce ne permetteva una sola, quella buona per Lui? Ben noiosa partita! E invece io credo che la buona e la cattiva Gli siano utili entrambe."<sup>1)</sup>

Auch bei Argia finden wir diesen Gedanken: "Io credo che Dio . . . ci abbia appositamente fatto, non docili, altrimenti era inutile . . . ma diversi da lui e un po'orgogliosi . . . perché si possa . . . stargli davanti, contrariarlo, stupirlo. Forse è questo lo scopo. È una lunga lotta. Solo alla fine ci si riconcilia; e ci si riposa."<sup>2)</sup>

Giacomo stellt gleichsam Gott zur Rede, als er, von allen verlassen, am Felshang seinen Tod erwartet. Warum hat Gott ihn diesen Wirrnissen ausgesetzt, und wenn er es tat, wie kann er ihn zur Verantwortung ziehen? "È con questo viso Signore, che io ora debbo venirti davanti? Ero io il peggiore? Oh mio Dio, ma come ha potuto nascere e crescere dentro di me a mia insaputa un male non voluto? E come è possibile che io, non avendolo voluto, debba esserne ugualmente responsabile? ( . . . ) Mio Dio, come è possibile che ci spettino compiti così intricati? Come è stato permesso che il bene e il male siano così simili, e ugualmente naturali alle cose? ( . . . ) Mio Dio, come posso io chiudere gli occhi, assalito da un tale caos? Non è troppo crudele che io sia qui a gridare morente sopra una pietra deserta, senza che nessuno mi oda?"<sup>3)</sup>

In "La fuggitiva" gibt Betti in den Ausführungen des Dottore die bitterste Anklage des Menschen wieder, der seinem Gott, in dem er einen finsternen, gewalttätigen, erbarmungslosen Tyrannen sieht, hilflos ausgeliefert ist. Es sind Anklagen, die ein Mensch nur in seiner dunkelsten Stunde findet, da Verbitterung und Verzweiflung sein Herz überschwemmen. Er lehnt sich gegen Gott auf, ja er höhnt ihn sogar und nennt ihn den Urheber seiner Qual, mit der er, der Überlegene, sein Spiel treibt. Diese sarkastische Verbitterung, die im Menschen manchmal mit dem Gottvertrauen und der Liebe ringt und sie hart auf die Probe stellt, diese beiden Elemente hat Betti in dem Zweikampf des Dottore mit Daniele dargestellt. Der Dottore möchte den anderen davon überzeugen, wie sinnlos, ja unwürdig es sei, auf einen solchen Gott zu bauen und etwas Gutes von ihm zu erwarten: "Egli sta neghittoso sulla riva, getta la rete nel nulla ( . . . )

---

1) "Il giocatore" III, 7 S.1083;

2) "La Regina e gli Insorti" IV, 2 S.1344;

3) "Acque turbate" III, 5 S. 71;

E tuttavia la rete, quando esce su, reca certi squallidi pesci, pallide fibre del nulla (...) Lui ne guarda una ... poi dice: "Tu sarai Nina" (...) Questi sono i pensieri che penserai. Questi i tuoi desideri; i gesti; i passi; gli sguardi; il sudore del tuo grembo; il latte delle tue mammelle; completamente tutto. Ed è tutto mio. Tu non avevi e non sei nulla. E perciò ora, di ogni cosa che hai e sei, sei mia debitrice ... e responsabile! Ogni attimo, ogni gesto, lo peseremo sulla bilancia. Responsabile! Io sono so scrivano, tu sei il foglio bianco, ma sei tu il responsabile delle parole che io ho scritto lì sopra. Responsabile! (...) responsabile perché giocherai lì l'asso di quadri ... avendoti io comandato di giocare l'asso di quadri; responsabile perché acquisterai il veleno per i topi, avendoti io comandato di acquistare il veleno per i topi. Bene. E ora, esisti! Passa. Stai entrando nel mondo delle cose esistenti, le quali, una volta esistite, non possono più non esistere e tornare indietro ... dove non c'è più scampo, dove non potrai più nasconderti, né in vita né dopo (...) perché sarà sempre su te l'occhio del Creditore, e tu fuggirai, nuda, urlando, i capelli come serpi, e mai mai troverai, in tutto il tempo e lo spazio, un atomo di polvere o d'ombra che ti ripari da quell'occhio. Dove andrai? Che farai? Nina. Nina. Come pagherai? Sempre su te quell'occhio, sempre, dietro da te, quel passo ... "1)

Dies ist ein Gottesbild, in dem das Wichtigste fehlt, die Liebe. Daher seine Grausamkeit und niederdrückende Trostlosigkeit. Ähnlich ist es bei Agata. Sie glaubt zwar nicht an ein Chaos, an blinde Zufälligkeit, aber ihr Gott ist der erbarmungslose alttestamentarische Rächergott. Sie ist nicht imstande, einen Gott der Liebe zu denken, weil in ihr selbst die Liebe tot ist: "Anche Dio: poco serio figurarselo come un signore impulsivo, che prima si arrabbia e poi si rabbonisce. No, tutto è definitivo (...) Piuttosto che nel caos, preferisco pensare a una punizione. Anche essa inesorabile. Così non ci si pensa più ... 2)

Non credo in una pietà: ne sarei confusa, sarei una macchia nera nella luce. Amo il mio peso. Vi è un punto in cui si sceglie ciò che siamo. È in principio; niente ancora esiste, tutto è libero; e l'occhio si volta per ringraziare e gioire; oppure dall'altra parte. Di lì comincia, però vi è sempre una certa pace, nell'essere ciò che si è, nell'esserlo completamente: il condannato ha questa gioia. "3)

Anders ist es bei Giorgio. Er ist zwar auch ein Gescheiterter, der die Waffen streckt, aber die Liebe, die ihn mit seiner Frau Elsa verbindet, bewahrt ihn davor, auch seine Hoffnung auf Gott preiszugeben. So stellt er die unsichere,

---

1) "La fuggitiva" I, 10 S. 155 und 156;

2) "Delitto all'Isola delle capre" I, 4 S. 1174;

3) "Delitto all'Isola delle capre" III, 2 S. 1215;

schüchterne Frage: "Ma tu Elsa, credi davvero ... che qualcuno possa leggere ... sopra la mia spalla ... come hai detto tu ... ogni mio respiro e pensiero?"<sup>1)</sup>

In der Antwort Elsas liegt wieder die Andeutung, daß ihre Liebe zu Giorgio, die ihr schon einen so sicheren Einblick in sein Herz gewährt, nur ein schwacher Abganz der vollkommenen Liebe Gottes ist, die folglich auch für seine Nöte ein unvergleichlich tieferes Verständnis haben muß: "Certamente. Non solo una parola qua e là, e gocce di sangue: ma tutto."<sup>2)</sup>

Das Ergebnis des Ringens mit Gott ist hier also ein Sich-Beugen vor ihm, der sich als der Stärkere erwiesen hat. Und zwar unterwirft sich der Mensch nicht so sehr um Gottes willen als vielmehr um seiner eigenen Existenz willen. Es muß einen Gott geben, wenn das Leben nicht eine sinnlose Kraftvergeudung sein soll. Gott ist also eine kausale Notwendigkeit, er muß der Ursprung und das Ziel des Menschen sein, über dessen Schicksal er wacht. Das menschliche Verlangen nach Vollkommenheit, Gerechtigkeit, Ewigkeit kann nicht zufällig sein. Es kann auch nicht aus dieser Welt stammen, da in ihr sich das Gegenteil manifestiert. Die Existenz Gottes ist also ein Postulat, aus dem der Mensch letztlich die Kraft schöpft, sein Leben zu bewältigen. Diese Auffassung spricht z.B. aus Giorgios Worten: "Noi non possiamo sopportare di ritenerci semplici giochi di un caso; non possiamo ammettere di sentirci abbandonati! (...) E allora speriamo di avere sopra di noi un occhio intelligente e attento ..."<sup>3)</sup>

Erschütternd klingt dieser Gedanke halb als Zweifel, halb als Hoffnung aus dem Munde des alten Giustino, der von allen verlacht und beschimpft wird, der sich mit einem lahmen Bein mühsam durch seinen Alltag schleppt und nachts davon träumt, daß er wieder gehen kann: "... sarebbe proprio una consolazione, se per davvero ci fosse, (...) questo posto dove ci sarebbe il signor Carlo, tuo figlio, e di lì ci parla ... sarebbe una bellezza ... Ma si fa tanta fatica a crederci!"<sup>4)</sup>

Gott ist aber nicht nur gerecht, er ist auch barmherzig. Er ist derjenige, der die Mühseligen und Beladenen zu sich ruft. Wie groß die Schuld auch sein mag, die der Einzelne im Laufe seines Lebens auf sich gehäuft hat, das Erbarmen Gottes muß noch größer sein, wenn der Mensch nicht von vornherein verzagen soll. Es ist nicht denkbar, daß der Schöpfer, der die Liebe selbst verkörpert, weniger barmherzig sei als seine Geschöpfe, die doch nur unvollkommen lieben. Dies meint z.B. Ennio, der unerschütterlich an die verzeihende Liebe seiner Frau glaubt und von dieser Liebe auf Gott schließt: "Ma se ciò che tu dici fosse

---

1) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1279;

2) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1279;

3) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1246;

4) "Spiritismo nell'antica casa" II, 4 S. 996;

vero, se fosse vero che il tuo Signore mi abbandona, e che Egli dunque, a un certo punto abbandona le sue anime e si fa sordo alle loro preghiere - perché io a mio modo sto pregando - questo, se fosse vero, vorrebbe dire che il Creatore è meno generoso della creatura; che egli è sordo, quando la sua creatura non lo è. Non lo è! (...) Ma se fosse vero che Dio appartiene alla sua legge e non la legge a Lui, che gli è precluso quell'estremo arbitrio in cui noi speriamo, questo vorrebbe dire che il Creatore è meno libero della creatura; che Lui è obbligato a voltarmi le spalle e una povera donna no! (...) Ma se davvero l'estate divina così ricca di rigoglio dovesse essere deturpata da una tale chiazza di gelo e morte, questo vorrebbe dire che una creatura è più viva e amante di Lui ... "1)

Selbst die Regina, von deren Königswürde nicht das Geringste übrig geblieben ist, und nur noch der Tod ihre Schande bedecken kann, selbst sie hofft auf Gott und wirft ihr ganzes Vertrauen auf sein Erbarmen: "... e il Signore perdoni tutti." 2)

Auch Valerio spricht angesichts der Katastrophe, die über ihn hereingebrochen ist, die Hoffnung aus: "Occorre farsi coraggio, e sperare che Dio (...) veda il vero motivo delle nostre azioni." 3)

In Ugos Worten äußert Betti den Gedanken, daß Gott sich zu seinen Geschöpfen gerade wegen ihrer Armseligkeit herunterneigt, um sie mit all ihren Gebrechen desto mitleidiger an sich zu ziehen: "Secondo me, il vero motivo per cui il Signore si china su noi e si interessa tanto, è proprio il vederci così, dei poveri zoppini. È questo che lo intenerisce, gli fa simpatia, lo fa diventare pensieroso. Lui è circondato di cose perfette, e invece ... Sì, Irene, Dio ama i poveri sciancatelli." 4)

Der Mensch hat sich also durchgerungen, er hat in dem Reifeprozeß seines Lebens auf dem Weg über Enttäuschung, Schuld und Liebe zu seinem Schöpfer zurückgefunden: "Oh sì, io credo nel Signore! Io credo in Lui! Credo. Credo." 5)

---

1) "Il giocatore" III, 7 S. 1082 und 1083;

2) "La Regina e gli Insorti" II, 4 S. 1316;

3) "Notte in casa del ricco" III, 4 S. 619;

4) "Irene innocente" III, 7 S. 895;

5) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1281;

## FORM UND STIL

Was den Stoff zu einem Kunstwerk erhebt, ist die Form, die Struktur, und ohne das Erfassen der Struktur ist die Deutung eines Künstlers und seines Werkes nicht möglich. So soll der letzte Teil dieser Arbeit der Untersuchung der formalen Eigenheiten der Dramen Bettis gewidmet sein, nämlich dem Genre, dem szenischen Aufbau, der Funktion und Charakterisierung der Personen und den sprachlichen Besonderheiten.

### I. Genre und Bau der Dramen

Betti legt das Schwergewicht nicht auf eine reiche, bewegte Handlung, er will auch nicht Ereignisse oder Gestalten aus der Geschichte interpretieren (aus seiner Feder stammt kein einziges historisches Stück), er stellt nicht die Sezierung von Gefühlen oder Komplexen in den Mittelpunkt seiner Dramen, er verfaßt keine politischen oder sozialen Tendenzstücke und keine abstrakten Ideendramen. Es handelt sich vielmehr, wie bereits im Hauptteil ausgeführt wurde, um Dramen, die den Menschen unserer Epoche mit den alten und ewig neuen Problemen der Schuld, der Liebe und des Gottsuchens zum Gegenstand haben. Es sind Problemstücke, die den Menschen im Widerspruch zu seiner Zeit zeigen, und als solche werden sie z.B. den Forderungen gerecht, die Siegfried Melchinger an das Theater der Gegenwart stellt: "Die griechische Tragödie und Shakespeare haben kein anderes Programm gehabt: Antigones Widerspruch ist Hamlets Widerspruch, und beider Widerspruch ist der unsrige und wird es bleiben. Statt in diesem Widerspruch das Existenzielle zwischen den Ruinen der konventionellen Programmatik wieder auf die Bühne zu verpflanzen, hat ein Teil der modernen Dramatiker die Ruinen selbst, versehen mit einer hoffnungslosen und fadenscheinigen Philosophie, auf den Brettern zur Schau gestellt. Sie wundern sich, warum sie keinen Kontakt zum Publikum finden. Sie befinden sich ganz einfach nicht mit ihm in Übereinstimmung. Denn selbst zwischen den Ruinen lebt Menschliches, das nicht umzubringen ist. Es werden Lust und Schmerz empfunden, die Liebe wird gefühlt und die Hoffnung ist ebenso gegenwärtig wie der Tod. Das Menschlichste des Menschen ist, daß er die Ruinen nicht akzeptiert. Nie hat eine Welt in ihrem Sein so zum Widerspruch herausgefordert wie die unsrige. Das Thema des Theaters ist brennend aktuell. Wann wird das Drama wiedergeboren?"<sup>1)</sup>

---

1) Melchinger, Theater, S. 157;

Achille Fiocco beschreibt die Eigenart von Bettis Stücken mit folgenden Worten: "... ciò che sta a cuore all'autore non è tanto la definizione di un carattere o lo svolgimento di un intrigo, quanto la scoperta o riscoperta e l'annuncio di certe verità, la possibilità di incantare lo spettatore, di provocare in lui come un ipnosi, un sogno angoscioso, un dormiveglia, dal quale scaturisca la confessione dei peccati e un nuovo sogno questa volta sereno."<sup>1)</sup>

Daß für diese Art Dramen das ernste Gewand des Schauspiels angemessener ist als die Komödie, ergibt sich von selbst. Daher liegt Bettis eigentliche Begabung und Vorliebe in der Gattung des Schauspiels, der denn auch seine Meisterwerke angehören.

Von seinen 25 Dramen bezeichnet Betti sechzehn als "dramma" ("La Padrona", "Un albergo sul porto", "Frana allo Scalo Nord", "Marito e moglie", "Il vento notturno", "Ispezione", "Irene innocente", "Spiritismo nell'antica casa", "Il giocatore", "Corruzione al Palazzo di Giustizia", "Delitto all'Isola delle capre", "Lotta fino all'alba", "La Regina e gli Insorti", "Acque turbate", "L'aiuola bruciata", "La fuggitiva"); eines nennt er "dramma-balletto" ("L'Isola meravigliosa"), zwei "tragedia moderna" ("Il Cacciatore d'anitre", "Notte in casa del ricco"), vier "commedia" ("La casa sul l'acqua", "Una bella domenica di Settembre", "I nostri sogni", "Favola di Natale"), eines bezeichnet er als "farsa" ("Il diluvio") und eines als "idillio" ("Il paese delle vacanze").

In den sechzehn Schauspielen führt Betti sein Thema, der Mensch in der Problematik seines Lebens und unserer Zeit, einer positiven Lösung zu. So etwa in "Un albergo sul porto", wo Maria aus ihrer bitteren Erfahrung geläutert hervorgeht und mit ihrem Kind ein neues Leben beginnt, was sinnbildlich dargestellt ist in ihrer Reise nach Amerika, der Neuen Welt; oder in "Frana allo Scalo Nord", wo das Problem der menschlichen Schuld eine Lösung findet in der Absolution durch die "pietà", die jeder erhoffen darf, der selbst bereit ist, sie zu gewährleisten.

Es ist ein besonderes Charakteristikum für Bettis Denken, daß ein Drama für ihn noch nicht zur Tragödie wird, wenn der Held oder eine andere Hauptperson stirbt. Nicht die Erhaltung dieses Lebens ist für ihn das Entscheidende, sondern seine Erfüllung, und nach Bettis Auffassung endet ein Drama positiv, wenn diese Erfüllung erreicht und das Leben des Einzelnen in den Sinnzusammenhang mit Gott gestellt ist. In zwölf Stücken wird diese Harmonie erst durch den Tod herbeigeführt. So ist z.B. ein letztes Verstehen zwischen Mann und Frau, eine vollkommene Liebe erst nach dem Tode realisierbar, wenn die Fessel der Körperlichkeit, der Sinnhaftigkeit abgestreift ist und nur die Seelen sich begegnen, wie etwa in "Marito

---

1) Fiocco, Betti, S. 39;

e moglie", "Irene innocente", "Spiritismo nell'antica casa", "Il giocatore", "Delitto all'Isola delle capre", "Lotta fino all'alba", "Acque turbate", "La fuggitiva".

Manchmal findet der Held erst angesichts seines eigenen Todes oder durch den Tod eines anderen Menschen zu sich selbst, wie z.B. Anna in "La Padrona" und Cust in "Corruzione al Palazzo di Giustizia".

Schließlich haben wir in "La Regina e gli Insorti" und "L'aiuola bruciata" den Fall, daß ein Mensch sich für die Idee der Humanität opfert und dabei über sich selbst hinauswächst zu heldischer Größe.

Der Tod dieser Gestalten ist also nicht im eigentlichen Sinne tragisch zu nennen, und das Ende der Schauspiele gibt einen versöhnlichen Ausblick. Betti unterstreicht diesen Eindruck, indem er den Helden unmittelbar vor ihrem Tode Worte in den Mund legt, die wie ein Jasagen zu ihrem Leben und zugleich wie eine hoffnungsvolle Verheißung klingen, so als eröffne sich ihnen mit einemmal eine helle, freudige Schau. Man vergleiche z.B. die letzten Worte der Argia: "Che bel sereno sui monti, e c'è ancora la stella Diana. Indubbiamente questa è una sede da re e noi dovremmo viverci regalmente."<sup>1)</sup>

In "Acque turbate" ist die Annahme des Schicksals durch Giacomo und damit seine Aussöhnung mit Gott angedeutet in der Geste, mit der er die Umklammerung des Felsens aufgibt, um sich gleichsam in die Barmherzigkeit seines Schöpfers sinken zu lassen. In "La fuggitiva" spricht der Chor über Nina die erlösenden Worte:

"Nel chicco di grano si legge  
Che esso presuppone la terra.  
Così si legge dentro noi  
Che siamo fatti per te, Signore.  
Anche quando ti fuggivamo  
Venivamo a te, portandoti  
La nostra farina.  
Va, Nina: essa gli sarà gradita.  
Ricordati di chi camminò con te."<sup>2)</sup>

Wo dieses Jasagen zum eigenen Schicksal fehlt, wo das Leben abbricht, ohne daß der Einzelne einen Sinn darin zu erkennen vermag, wird das Drama zur Tragödie. Bei Marco und Adelia fehlt denn auch jene zuversichtliche Äußerung, mit

---

1) "La Regina e gli Insorti" IV, 2 S.1344;

2) "La fuggitiva" III, 7 S.196;

der die Gestalten in den Schauspielen aus dem Leben gehen. Ihr Abschied ist müde Resignation, bei Marco: "Oh, digli che non ho potuto far nulla, di tante cose che volevo. Avrei voluto spiegargli, fargli capire ... che forse vi era, in tutto questo, un errore."<sup>1)</sup> - wie bei Adelia: "Signor padre, oggi non verrò con voi ... per le strade della città."<sup>2)</sup> Die abschließenden Worte der Fausta an den Regenten und Valerios gefaßtes "Forse non è morta, ma dorme."<sup>3)</sup> vermögen der Situation nicht ihre bedrückende Trostlosigkeit zu nehmen.

In der Gattung der Komödie fühlte Betti sich nicht heimisch, und nachdem er sich vorübergehend auf diesem Gebiete versucht hatte, kehrte er endgültig zu dem Schauspiel zurück, wo er den seiner Denkart und seiner Kunst gemäßen Ton fand.

"La casa sull'acqua" ist eine Komödie im klassischen Sinn, also ein Drama mit gutem Ende. An diesem Stück, in dem eine düstere, leidenschaftliche, von keinem Humor erhellt Stimmung herrscht, ist der versöhnliche Schluß, das Zueinanderfinden der Brüder und die Rettung Ellis, das einzige komödienhafte Element, doch handelt es sich dabei um die zweite Fassung des Stückes. In der ersten Version stirbt Elli.

In "Favola di Natale" wird ein an sich ernster Stoff durch komische Elemente aufgelockert und zu einem guten Ende geführt, in "Una bella domenica di Settembre" wirkt die harmlose Eskapade der Adriana wenig überzeugend, und "I nostri sogni", das alte Motiv des Bettlers als Millionär, ist wohl die gelungenste der Komödien Bettis. Diesen drei Stücken ist ein nicht zu überhörender ernster Grundton gemeinsam, doch sind sie auch ein Zeugnis für den Humor des Dichters. Er findet Ausdruck in der Situationskomik - man denke z.B. an den vergessenen Ausweis Martas und ihren erlogenen Konzertbesuch, an die Verwicklungen und Mißverständnisse, die der Besuch der Familie Norburi in dem verrufenen Café heraufbeschwört, oder an die köstliche Komik jener Szene, da der sympathische Landstreicher Leo als reicher Toons die Huldigungen und die Bewunderung der Familie Moscopasca entgegennimmt oder da er mit dem wirklichen Toons zusammentrifft. Als Beispiel für die Situationskomik Bettis sei die Szene aus "Favola di Natale" angeführt, wo ein Polizist die Personalien des Stotterers Ottavio aufnehmen will, dem angeblich die Brieftasche gestohlen wurde:

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" VI S. 378;

2) "Notte in casa del ricco" III, 5 S. 621;

3) "Notte in casa del ricco" III, 5 S. 621;

- L'agente: (guarda tutti, e specialmente Ottavio con estrema disapprovazione; a Ottavio) "Il vostro nome?"
- Ottavio: (tremulo) "Ottavio Mardandau, via del Vescovato 11, rappresentante di commercio, tessuti e cotonate."
- L'agente: (scrivendo) "Mar... daudau?"
- Ottavio: "No, signore, Mardandau".
- L'agente: (stizzito) "Ho capito Mardan... nau."
- Ottavio: (correggendo) "Mardandau, signore."
- L'agente: (di cattico umore) "Marudau?"
- Ottavio: (sulle spine) "Mardandau."
- L'agente: (vibrato) "Marnabau?"
- Ottavio: (umile, martire) "Mardandau."
- L'agente: "Ma ... (Gridando, benché nessuno abbia fiutato) Silenzio!  
(Rinunciando, sospettoso, incollerito)  
Quest'affare non mi piace affatto. Bene. Verrete tutti e quattro domani al Commissariato del quartiere."
- Ottavio: (esterrefatto) "Anche io, signore?"
- L'agente: "Voi per il primo." (Se ne va furioso).<sup>1)</sup>

Ferner erzielt Betti komische Effekte durch entsprechende Anlage seiner Charaktere, so z. B. durch den Gegensatz zwischen dem dumm-arroganten Adalberto in seiner unfreiwilligen Komik und Antonio in seinem trockenen, mit Spott durchsetzten Humor, etwa wenn er Adalberto beurteilt: "Quello è un uomo superficialissimo. E che perde i capelli." <sup>2)</sup>

Derselbe komisch wirkende Kontrast besteht zwischen dem ein wenig bizarren aber gutherzigen Schwärmer Carlo und seinem Gegentyp, dem pedantisch-vornehmen, phantasielosen Norburi, oder auch zwischen Leo, dem Idealisten auf der Landstraße, der an die Shakespeare'schen weisen Narren erinnert, und der naiven, spießbürgerlichen, zu ängstlichen und gewissenhaften Familie Moscopasca.

Diese frische, manchmal leicht ins Burleske reichende Komik wird in "Il diluvio" zur Farce. Eigentlich ist es die Tragödie eines zu feinfühligem Intellektuellen, dessen Konventionalität und Pathos lächerlich wirken. Die Worte Giorgios in "Lotta fino all'alba": "Forse sono sempre stato inadatto a vivere" <sup>3)</sup> treffen auch für Arcibaldo zu, nur erzählt Betti die Geschichte diesmal

---

1) "Favola di Natale" I, 4 S. 906;

2) "Favola di Natale" II, 3 S. 937;

3) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1249;

mit einem bitteren Lachen. Die burleske, laute Komik liegt größtenteils in der Situation - man denke etwa an das spannungsreiche Familienessen zu Ehren des reichen Bemoll, an die drängenden Gläubiger und den kleinen Kobold Giacinto, der die Schnur, an der Arcibaldo sich erhängen will, mit einem heimlich angeknüpften Faden aus dem Zimmer zieht. Auch die Dialoge, die Arcibaldo mit seiner Schwiegermutter und dem Freier Bemoll führt, und seine Monologe tragen zur Komik bei, doch wirkt sie nicht befreiend sondern eher beklemmend, mit dem bitteren Beigeschmack der Satire. Der Dichter macht den Helden mit allen Modulationen des Spottes lächerlich - aber mit dem Herzen ist er bei ihm. Der Monolog ArcibalDOS möge als Beispiel dienen: "Non fa niente: mi ammazzo e così ridiamo. (Cominciando a singhiozzare) Ingrati, ingrati tutti! Non mi meritavate, ecco tutto, ero sprecato per voi! Avete fatto bene a smascherarvi, ora ci penso io, ve ne accorgerete. (Ha estratto dalla valigia una corda già predisposta, ne fa un nodo scorsoio, se lo misura intorno al collo, ben deciso a impiccarsi; intanto piange con abbondanza) Voglio proprio prendermi una soddisfazione, voglio proprio ridere. (Con voce improvvisamente funerea, mentre compie una specie di toeletta, togliendosi un granello di polvere dal vestito, caricando l'orologio come quando si va a letto, facendo uscire ben bene il collo dal colletto) Ignoranti! Non avete voluto ascoltare la mia voce, ascolterete la voce dei vostri rimorsi! (Con altra voce) Per me è uno spasso, un divertimento, una festa. Vorrei solo vedere la faccia che faranno! (Di nuovo oratorio e funereo) Ma non sarete più in tempo! Io sarò fredda polvere, ma il mio spettro verrà a tirarvi il lenzuolo ..."<sup>1)</sup>

Ein wirkliches Idyll hingegen ist Bettis "Il paese delle vacanze", eine anmutige, heitere Liebesgeschichte zweier junger Menschen, unbeschwert von lastenden Problemen, unberührt von den zersetzenden Einflüssen unserer Zeit. Der Dichter, bei dem Komik so selten ist und in den Schauspielen eher als tragische Ironie zu bezeichnen ist, erreicht hier jene Art von Humor, der in seiner Frische und Wärme den Zuschauer bzw. den Leser bezwingt, sich ihm ins Herz stiehlt und ihm für zwei Stunden ein Schmunzeln entlockt, dessen er sich vielleicht gar nicht bewußt wird, das ihn aber froh macht. Es ist jener Humor, für den der Südländer prädestiniert scheint, jene glückliche Mischung unbeschwerter Natürlichkeit, Spottlust, die nicht verletzt, Naivität, der der Schalk im Nacken sitzt, unbestechlicher Realistik neben einer Neigung zu Romantik, der Freude am Lachen, dem aber das Weinen ganz nahe steht. Beispielhaft für diesen Humor ist z.B. Trilussa, doch begegnen wir ihm auch in Pirandellos Meisterwerk "Sei personaggi in cerca d'autore".

---

1) "Il diluvio" III, 5 S.433;

Ein Beispiel für diese Art von Humor ist etwa die erste Szene des dritten Aktes von "Il paese delle vacanze", wo Alberto, auf der Suche nach Francesca und voll Angst, es könne ihr etwas zugestoßen sein, völlig durchnäßt in einem Bauernhaus erscheint:

- Il contadino: (ride senza una ragione al mondo, poi chiede con innocenza)  
"Piove, signore?"
- Alberto: (dopo averlo fulminato con un'occhiata) "Avete visto una ragazza, una certa Francesca, bruna, piuttosto carina, con un vestito azzurro e un giubbetto chiaro?"
- Il contadino: "Una ragazza, signore?"
- Alberto: (furioso) "Una ragazza, sì!"
- Il contadino: "Ho capito. Che cosa faceva?"
- Alberto: (c.s.) "Che cosa devo saperne! L'hanno vista da queste parti."
- Il contadino: "E dove andava, signore?"
- Alberto: (c.s.) "Se lo sapessi, non sarei qui a domandarvelo."
- Il contadino: "Con un vestito azzurro, signore?"
- Alberto: "... ed un giubbetto chiaro."
- Il contadino: (avviandosi) "Vado a chiederlo alla moglie."
- Alberto: "La moglie di chi?"
- Il contadino: (di sulla porta) "La mia, signore. Voi siete padre?"
- Alberto: (furioso) "Padre! Sono ... suo amico."
- Il contadino: (uscendo) "Ah. Amico. Ora domando."<sup>1)</sup>

In Bezug auf die Form trifft Melchingers Vorwurf für Betti nicht zu: "Die Revolutionäre von 1910, wenigstens ein großer Teil von ihnen, identifizierten sie (die Wesenselemente des Akte-Stücks) mit dem illusionistischen Drama, das sie nur benützt hatte. Seitdem befinden wir uns im Stadium des großen Form-Zerfalls, der das moderne Drama an den Rand des Ruins gebracht hat. Denn nichts spricht dafür, daß der Form-Zerfall eine notwendige Parallelerscheinung des Zerfalls von Menschen- und Weltbild wäre."<sup>2)</sup> - "Aber die Revolution von 1910, die gegen den Konventionalismus ankämpfte, erlag einer folgenschweren Verwechslung: sie setzte Konventionalismus und Struktur für gleich. Mit jenem räumte sie auch diese ab. Und das, genau das, ist das Ende des Dramas auf dem Theater."<sup>3)</sup> Betti schreibt seine Dramen in der klassischen Form, und zwar ist "Il Cacciatore d'anitre" ein Stationen-Stück, alle anderen Dramen sind Akte-

---

1) "Il paese delle vacanze" III, 1 S. 488;

2) Melchinger, Theater, S. 144;

3) Melchinger, Theater, S. 151;

Stücke. Achille Fiocco meint, daß Betti daranging, einem neuen Welt- und Menschenbild den Rahmen und die Struktur der klassischen Tradition zu geben: "Portatore di un mondo in fermento, nel quale la cima spumosa ha lo stesso valore funzionale dell'umilissima bava che muore sulla spiaggia, lo scrittore s'ingegna di tener dietro alle regole tradizionali e si acconcia, spesso con ammirevoli risultati, alla scalpellatura accademica..."<sup>1)</sup>

Neunzehn der Dramen Bettis haben die regelmäßige Gliederung in drei Akte, die wiederum in Szenen untergeteilt sind, wobei der Szenenwechsel meist dem Wechsel der Personen entspricht. Die restlichen Dramen zeigen nur geringe Abweichungen bzw. Besonderheiten. So hat z.B. "Notte in casa del ricco" einen Prolog, der die Vorgeschichte zu dem eigentlichen Drama gibt, das sich in einer Nacht im Hause des reichen Valerio abspielt; in "Il vento notturno" nennt Betti die Unterteilungen der drei Akte "quadri", weil jedes neue Bild sowohl einen Personen- als auch einen Ortswechsel bringt; bei dem Drama "Irene innocente" sind Akt I und Akt III analog gebaut, indem jeder der beiden Akte in zwei Bilder zerfällt, die wiederum in Szenen untergeteilt sind, während der mittlere II. Akt nur eine Szeneneinteilung besitzt; in "La casa sull'acqua", "Un albergo sul porto" und "Corruzione al Palazzo di Giustizia" begnügt sich der Dichter mit einer Einteilung in drei Akte, von denen jeder eine einheitliche, in sich geschlossene Situation darstellt, die auf eine Szeneneinteilung verzichten kann; das Schauspiel "La Regina e gli Insorti" besitzt als einziges Drama vier Akte; "Il Cacciatore d'anitre" schließlich, das Fiocco ein "poema drammatico in prosa"<sup>2)</sup> nennt, ist ein Stationen-Stück wie Ibsens "Peer Gynt", Claudels "Seidener Schuh" und "Christoph Columbus" und Büchners "Wozzeck". Für die Geschichte Marcos wie für die Wozzecks ist die Bilderbogentechnik die gegebene Form, um die fortschreitende Vergiftung und unaufhaltsame, zwangsläufige Zerstörung eines Menschen Station um Station darzustellen.

Betrachtet man den inhaltlichen Aufbau eines einzelnen Dramas, so ergibt sich, daß Betti sich auch hier meist an das klassische Muster hält, d.h. er entwickelt die Fabel, indem er mit einer Exposition beginnt, die die für das Verständnis des Folgenden notwendigen Informationen enthält, eine erste Charakterisierung der Personen gibt, den Konflikt andeutet und die Probleme, um die es Betti zu tun ist, vorbereitet. Manche von diesen Expositionen gehören zu dem künstlerisch Wertvollsten, das Betti geschaffen hat. Man vergleiche z.B. den Prolog von "Notte in casa del ricco", das erste Bild des I. Aktes von "Irene innocente", die erste Szene des I. Aktes von "Marito e moglie".

---

1) Fiocco, Correnti, S.153;

2) Fiocco, Correnti, S.153;

Ein großer Teil der Dramen läßt den herkömmlichen Rhythmus von steigender und fallender Handlung mit der Krise, dem dramatischen Höhepunkt in der Mitte erkennen. Eine solche Krise ist z.B. in "Corruzione al Palazzo di Giustizia" der Tod Elenas, in "L'Isola meravigliosa" der Tod Maidunes, in "Un albergo sul porto" das Aufdecken der Beziehungen Marias zu Simone, in "Il Cacciatore d'anitre" der Ausgang des Prozesses zugunsten Marcos, in "Notte in casa del ricco" der Tod Mauros, der auch Adalias Geheimnis an den Tag bringt.

Dem besonderen Charakter eines Problemstückes entsprechend führt Betti in manchen seiner Dramen die Konflikte in stetig steigender Entwicklung die drei Akte hindurch bis zum Höhepunkt am Schluß, wo das Problem seine Lösung erfährt. Dies ist z.B. der Fall in "La Padrona", "Frana allo Scalo Nord", "Marito e moglie", "Il vento notturno", "Delitto all'Isola delle capre", "L'aiuola bruciata".

Unter den Dramen Bettis ist jedoch kein einziges, das, wie es bei vielen modernen Stücken der Fall ist, zu dem Zeitpunkt beginnt, da der Held bereits am Ende seines Lebens steht und nun noch einmal die Ereignisse der Vergangenheit bilderbogenartig an seinem geistigen Auge vorüberziehen läßt, wie wir es z.B. aus Claudels "Christoph Columbus" kennen. Diese lineare Technik bietet sich einem Dramatiker an, dem es nicht darauf ankommt, die Kontinuität eines Gedankens oder einer Handlung darzustellen oder - was Bettis Anliegen ist - das schrittweise Aufrollen verworrener Probleme und Fragen zu veranschaulichen und den Zuschauer diese Entwicklung miterleben und nachempfinden zu lassen, sondern der wie Claudel das menschliche Leben vom Augenblick des Todes rückschauend bewertet, wie es in dem Vorwort zu seinem dramatischen Oratorium "Jeanne d'Arc au bûcher" heißt: "Pour comprendre une vie comme pour comprendre un paysage, il faut choisir le point de vue et il n'en est pas de meilleur que le sommet."<sup>1)</sup>

Nun sei noch ein Wort zu den Regieanweisungen im Text gesagt. Bei Betti sind es nicht so lange Passagen wie z.B. bei Pirandello, in dessen Dramen sie sich bisweilen über eine Seite erstrecken, sondern es sind Hinweise von mäßigem Umfang, die die Bühnenausstattung, die Regie und die Schauspieler selbst betreffen. Für den Leser bilden sie einen wertvollen Zwischenzeilenkommentar, der zum Verständnis des Inhaltes und zum Nachempfinden einer bestimmten Situation beiträgt.

Als Beispiele für Hinweise, die dem Schauspieler gelten, mögen die Zitate auf S.91-93 genügen. Hier sei eine Textanweisung aus "Il paese delle vacanze" an-

---

1) Paul Claudel "Jeanne d'Arc au bûcher" S. 7;

geführt, die zur Personenbeschreibung von Francesca und Alberto dient: "Francesca è una calma e bella figliola, come ce n'è tante: che portano scritto in fronte la vocazione di prender marito e mettere al mondo dei bambini. Alberto è un simpatico giovanotto come ce n'è tanti: la cui singolarità consiste nel non aver nulla di singolare, nell'essere un buon ragazzo qualunque, senza pose (ma tutt'altro che sciocco). Insomma, una ragazza e un giovanotto che sono come la maggior parte dei giovanotti e delle ragazze."<sup>1)</sup>

Zur Angabe des Bühnenbildes begnügt sich Betti manchmal mit einem kurzen Satz wie z.B. in "Irene innocente": "Un sentiero fra montagne e boschi."<sup>2)</sup>, oder er gibt, falls es sich um einen geschlossenen Raum handelt, knappe Hinweise wie in "Spiritismo nell'antica casa": "Una stanza tappezzata di un rosa qua e là sbiadito. Si vede il principio di una scala che sale. Una pendola alla parete. Il lampadario è acceso."<sup>3)</sup> oder in "Il vento notturno": "Camera da letto in casa Macciò. L'ambiente esprime disordine e ristrettezza."<sup>4)</sup> Mit wenigen Worten entwirft Betti ein Bühnenbild, das den passenden Rahmen zu dem Thema bildet, das der Dichter in seinem Vorwort zu "La Padrona" aufnimmt: "Ogni sera, ascoltando questo silenzio, che lentamente si sparge per le povere case qua intorno, mi si stringe un po' il cuore. So bene quale pesante carico di fatica e di pena è stata la giornata di costoro, che ora finalmente chiudono gli occhi nelle piccole stanze buie ..."<sup>5)</sup>

## II. Die Personen

Hat E. Contini recht, wenn er sagt: "... non s'incontrano nei drammi di Betti, veri e propri personaggi, né sentimenti chiari e logici (...) essendo gli uni e gli altri strumento della tormentata dialettica dello scrittore."<sup>6)</sup>

Wie in dieser Arbeit wiederholt betont wurde, ist es das Anliegen Bettis, einen Sinn für das menschliche Leben in unserer Zeit zu finden. Er kleidet dieses Anliegen in die Form des Dramas, also in die dialogische Form, um es gleichsam

---

1) "Il paese delle vacanze" S.440;

2) "Irene innocente" I,1 S.829;

3) "Spiritismo nell'antica casa" I,1 S.963;

4) "Il vento notturno" I,3 S.704;

5) "La Padrona" Prefazione S.3;

6) Barbetti, Statura S.1929;

zur Debatte zu stellen. Träger dieses Gespräches, die "Person", ist der Mensch schlechthin. Nicht ein bestimmter Einzelner mit seinem ganz persönlichen, einmaligen Schicksal - nicht eine Johanna, ein Wallenstein oder eine bestimmte unglückliche Magd, deren Geschichte wir mit Mitleid und Spannung verfolgen - sondern der Mensch als solcher mit seinen vielfältigen Kmmernissen und Ängsten, mit seinen tausend Fragen, mit seinem verborgenen Gott. Diese Anliegen, in denen der Zuschauer und Leser auch seine eigenen erkennt, gestaltet Betti und lässt sie von seinen Personen gleichsam stellvertretend für uns und für ihn auf der Bühne austragen. Oft sind die Partner nur die Repräsentanten der heterogenen Empfindungen oder Naturen, die im Menschen wohnen, ihn bedrängen und ihr Recht fordern (wie bei Pietro in "La Padrona", der zwischen Marina und Anna steht), die zwei Seelen in seiner Brust (wie Daniele und der Dottore in "La fuggitiva").

Daher sind die Personen Bettis keine Individuen im klassischen Sinn, sondern sie versinnbildlichen eher die verschiedenen Aspekte des Menschen oder, anders ausgedrückt, den Menschen in verschiedenen Situationen. Aber sie fallen deshalb keineswegs "vom Fleisch", wie sich Melchinger kritisierend in Bezug auf die Gestalten vieler moderner Autoren ausdrückt.<sup>1)</sup> Im Gegenteil, es wohnen ihnen eine große Intensität und eine starke Aktualität inne, so daß der Zuschauer sie mit Spannung und innerer Beteiligung verfolgt, sieht er doch in ihnen seine eigenen Konflikte zur Sprache gebracht und in Handlung umgesetzt, so daß er eigentlich Zuschauer seines eigenen Dramas wird. Er leidet mit, er ängstigt sich, er hofft und lässt sich trösten. Damit aber ist genau das erreicht, was Melchinger als das Ziel und den Sinn des Theaters hinstellt: "Wenn der Mensch im Publikum in dem Menschen auf der Bühne sich selbst wiedererkennen soll, muß er mit ihm zunächst und vor allem dasjenige gemeinsam haben, worin beide Kreatur sind (. . .) Das Theater lebt nur in der Kommunikation. Diese mag sich als Leistung des Bewußtseins in sublime spirituelle Höhen erheben und als Leistung der Sittlichkeit von bewundernswerter Größe sein: am menschlichsten ist sie im Erlebnis der Brüderlichkeit von Lust und Schmerz."<sup>2)</sup>

Was uns von den Stücken Bettis im Gedächtnis bleibt, sind nicht Einzelgestalten, deren Namen, so oft wir ihn aussprechen, ihr Bild plastisch vor uns erstehen lässt, etwa wie die Namen Othello, Klärchen, Minna, Frau John, aber wir wissen noch, wie wir in Pietros Ruf nach "giustizia" mit eingestimmt haben, daß wir bei Giorgios Worten "Forse sono sempre stato inadatto a vivere" unsere

---

1) Melchinger, Theater S.134;

2) Melchinger, Theater S.154;

eigene Unzulänglichkeit gefühlt haben, und daß wir bei Argias Worten "Sono come avrei desiderato di essere. E in fondo era facile. Bastava volerlo."<sup>1)</sup> auf-geatmet haben, ohne in erster Linie daran zu denken, daß sie sich auf eine Person namens Argia bezogen.

Eigentlich ist dieses Resultat ein wenig erstaunlich, wenn man bedenkt, mit welcher Sorgfalt Betti die einzelnen Gestalten und ihre Lebensgeschichte entworfen hat. Barbetti meint hierzu: "... tanto poco questa preoccupazione sembrava destinata a lasciar traccia di sé in un teatro del quale non caratteri al modo classico, né individui al modo psicologista soppravvivono nel ricordo, ma fantasmi esemplificatori di un pensiero, o di un sentimento universalizzato."<sup>2)</sup>

Franco Vegliani gibt als Grund dafür an, daß Bettis Begabung mehr eine lyrische als eine epische gewesen sei: "... l'assenza nel Betti di vere e proprie possibilità narrative, l'incapacità sua di staccare un personaggio da sé, di creare un "altro" e di consentirgli movimenti autonomi in una sfera sua propria."<sup>3)</sup>

Wie wenig Betti in diesem Punkt mit Pirandello gemein hat, zeigt z. B. eine Bemerkung des sizilianischen Dichters, in der er über seine Gestalten spricht: "Posso soltanto dire che, senza sapere d'averli punto cercati, mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire persino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedono sulla scena. E attendevano, lì presenti, ciascuno col suo tormento segreto e tutti uniti dalla nascita e dal viluppo delle vicende reciproche, ch'io li facessi entrare nel mondo dell'arte, componendo delle loro persone, delle loro passioni, e dei loro casi un romanzo, un dramma o almeno una novella. Nati vivi, volevano vivere ... Creature del mio spirito, quei sei già vivevano d'una vita che era la loro propria e non più mia, d'una vita che non era più in mio potere negar loro."<sup>4)</sup>

Betti hingegen entläßt seine Gestalten nicht, um ihnen zuzusehen, wie sie ihr eigenes Leben leben, sondern er lebt in ihnen, immer noch ist es seine Stimme, die aus ihnen spricht, sind es seine Anliegen, die sie bewegen. Alberto Casella formuliert es so: "Ma in ogni sua opera (...) il "perché avvenne"... , il "come mai non fu"... , hanno una voce particolare. E questa era (e resta) la voce dolente di un Betti appartato, che soffre nascosto mentre i suoi personaggi fanno il dramma. Dico fanno perché quasi sempre essi ci apparvero come testimonianze

---

1) "La Regina e gli Insorti" IV., 1 S. 1340;

2) Barbetti, Statura S. 1932;

3) Vegliani, Saggio S. 56;

4) Luigi Pirandello "Sei personaggi in cerca d'autore" Prefazione S. 8 und 9;

piuttosto che esseri vivi."<sup>1)</sup>

Betti gibt seinen Personen kein Profil und erzielt dadurch den Eindruck des Unpersönlichen, Überindividuellen. Er zeichnet sie in vagen Umrissen, begnügt sich mit suggestiven Andeutungen und gibt auf diese Weise dem Zuschauer die Möglichkeit, sie mit seiner Phantasie zu erfüllen und sich selbst in sie hinein zu projizieren. Diese Anregung zur schöpferischen Beteiligung des Kunstbetrachtenden hat ihre Parallele in der modernen bildenden Kunst.

Der Dichter unterstreicht den Eindruck des Vagen, Unbestimmten dadurch, daß er den auftretenden Personen oft nur generelle Bezeichnungen statt Eigennamen gibt, z. B. *il Parente*, *lo Zoppo*, *la donna dal bambino*, *il testimonia miope*, *lo sconosciuto*, und daß er gern Eigennamen wählt, die für den Italiener einen fremdartigen Klang besitzen, etwa wie *Anfis*, *Nadir*, *Gaucker*, *Parsc*, *Kurz*, *Jud*, *Holand*, *Bert*, *Goetz*, *Cust*, *Croz*, *Raim*, *Angelo Useim*.

Ferner läßt Betti in den späteren Dramen mitunter Personen mit Masken auftreten, um ihren unpersönlichen, unprofilierten Charakter zu betonen und die Aufmerksamkeit desto mehr auf das Geschehen um die Hauptpersonen zu lenken, so z. B. die Rolle des *Tizio* in "*Il giocatore*", des *Tale* und des *Tizio* in "*La fuggitiva*" und der zwei *Tizî* in "*Acque turbate*". Man vergleiche hierzu die Bühnenanweisung Bettis: "*I Tizî che intervengono in varî momenti del lavoro, avranno visi il più possibile impersonali (e magari ciò potrà essere accentuato da piccole maschere sempre uguali e attonite, di cartapesta rosea). Voci, recitazione, vestiti, invece, saranno di volta in volta nettamente caratterizzati.*"<sup>2)</sup> Sie haben die Funktion des antiken Chores, den wir auch von Claudel kennen, d. h. sie sind je nach dem Stimme der Zuschauer, Kommentar zu dem Geschehen auf der Bühne, Stimme des Gewissens, des Übernatürlichen.

Um dem Drama einen möglichst umfassenden, alle Bereiche des menschlichen Lebens einbeziehenden Charakter zu verleihen, führt Betti auch Personen in die Handlung ein, die schon gestorben sind, wie etwa die verunglückten Arbeiter in "*Frana allo Scalo Nord*", *Olga* in "*Marito e moglie*", *Iva* in "*Il giocatore*", *Giuglio* in "*La fuggitiva*". Wie die Lebenden, gleichsam selbstverständlich, geben sie ihre Meinung ab, schalten sich in die Handlung ein und erhöhen dadurch ihre eigene Realität, während ihr Erscheinen gleichzeitig die lebenden Personen in den Bereich des Flüchtigen, des Irrealen, Überpersönlichen hineinhebt.

---

1) Casella, "*Orizzonti*", Roma 21.6.1953;

2) "*Acque turbate*" S. 9;

Betti charakterisiert seine Personen durch ein Gefühl, das sie zum Handeln zwingt, durch einen Gedanken, der sie leitet, eine Angst, die sie bewegt. Das ist ihre Individualität, die sie kennzeichnet wie ein Name, ein Gesicht, so daß wir sie erkennen, sobald ihr Stichwort fällt. So etwa wenn Enzo Ruggero beurteilt: "Tu sei un essere antisociale, anormale ..."<sup>1)</sup>, Federica von ihm sagt: "Oh, il solito egoista. Racconta poco, beve il suo liquore da solo"<sup>2)</sup>, und Ruggero selbst sich mit wenigen Worten offenbart: "Che ci faccio io fra questa gente? Li odio. Odio tutti."<sup>3)</sup>

Ebenso erkennen wir in Luigi eine vertraute Person, wenn er nach wenigen einleitenden Sätzen seinem Freund ganz unvermittelt gesteht: "Io delle volte provo una specie di paura. Paura che succeda qualche cosa, qualche cosa che guasti, distrugga tutto."<sup>4)</sup>, oder in Elisa, wenn sie unmittelbar nach ihrem Auftreten sagt: "E che ci sto a fare io al mondo! È stato un grande sbaglio quando sono nata (...) Uno di questi giorni salgo in terrazza, mi butto giù ..."<sup>5)</sup>

So lassen sich denn auch auffallend gemeinsame Züge an den Personen der einzelnen Dramen Bettis feststellen, so daß man den Eindruck hat, es seien immer wieder dieselben Gestalten in anderen Gewändern, die zu uns von der Bühne sprechen.

Bei den Frauen begegnen wir vorwiegend drei Typen, die Betti am geeignetsten erschienen, der Problematik des modernen Menschen Ausdruck zu verleihen.

Da ist zunächst die Gestalt der "ehrbaren Dirne", die eines Tages an der Erfahrung wahren Menschentums ihre eigene Schuldhaftigkeit und Würdelosigkeit und damit die Verfehlung ihres Lebens erkennt und sich wandelt, sei es zu einem neuen Leben wie Maria in "Un albergo sul porto", Elisa in "Il vento notturno", Alda in "Acque turbate", oder zur Läuterung im Tode wie Irene in "Irene innocente", Argia in "La Regina e gli Insorti" und in gewissem Sinne auch Adelia in "Notte in casa del ricco" und Laura in "Spiritismo nell'antica casa". Bei diesen Gestalten liegt der Akzent auf Schuld und Läuterung.

In dem zweiten, dem "Bovary"-Typ, will Betti die Lebensangst des Menschen darstellen, der nur in den Grenzen der Zeit lebt, ohne Hinblick und Ausrichtung auf eine Überzeitlichkeit. Es ist die Frau, die sich nach einem intensiven

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" I, 4 S. 969;

2) "Spiritismo nell'antica casa" II, 1 S. 983;

3) "Spiritismo nell'antica casa" I, 4 S. 970;

4) "Marito e moglie" I, 1 S. 627;

5) "Il vento notturno" I, 3 S. 704;

Leben sehnt, angstvoll das Verstreichen der Zeit wahrnimmt, sich vor dem Altern fürchtet und daher auf die Erhaltung ihrer Schönheit und Jugend bedacht ist. Von ständiger Unruhe getrieben, spricht sie immer wieder den Wunsch aus, fortzugehen, irgendwohin, wo das Leben so ausgefüllt ist, daß man das Dahineilen der Zeit nicht bemerkt. Solche Typen sind z.B. Marina in "La Padrona", Elli in "La casa sull'acqua", Olga in "Marito e moglie", Elena in "Irene innocente", Adriana in "Una bella domenica di Settembre", Delia in "Lotta fino all'alba", Pia in "Delitto all'Isola delle capre".

Mehr im Hintergrund steht schließlich die bescheidene, selbstlose Frau, die nur für die Liebe zu ihrem Mann lebt und keinen Lohn begehrt, so etwa Marta in "La casa sull'acqua", Fausta in "Il Cacciatore d'anitre", Anna in "Frana allo Scalo Nord", Iva in "Il giocatore", Elsa in "Lotta fino all'alba".

Die Männer sind noch einheitlicher in ihrer Konzeption. Fast alle wiederholen in mehr oder minder abgewandelter Form die Feststellung Lauras: "Sono sola, nessuno mi aiuta"<sup>1)</sup>, doch suchen sie sie durch Auflehnung, Haß oder Spott zu übertönen. Fast durchwegs repräsentieren sie den verwirrten, einsamen Menschen, der sich nach Liebe sehnt und zu Gott gelangen möchte, sich aber aus der tragischen Verstrickung seiner Schuld oder zumindest seiner menschlichen Unzulänglichkeit nicht befreien kann und die Demut nicht lernen will. Das gilt für Luca und Francesco in "La casa sull'acqua", Diego in "Un albergo sul porto", Marco in "Il Cacciatore d'anitre", Luigi in "Marito e moglie", Antonio in "Il vento notturno", Ugo in "Irene innocente", Ruggero und Enzo in "Spiritismo nell'antica casa", Ennio in "Il giocatore", Giorgio in "Lotta fino all'alba", Giacomo in "Acque turbate", Giovanni in "L'auola bruciata", Daniele in "La fuggitiva".

Eine für Bettis Dramen typische Gestalt ist ferner der Giudice, der Funzionario der über die Menschen Gericht hält, der ordnend, klärend in ihre verwirrten Schicksale eingreift, der über ihnen steht gleichsam als Sinnbild einer höheren, übermenschlichen Gerechtigkeit. In manchen Dramen stehen sich Giudice und Reggente gegenüber als Vertreter einer irdischen, unzulänglichen, korrupten oder beschränkten Rechtsprechung und einer vollkommenen, weisen, himmlischen Gerechtigkeit, etwa wie der Alto Revisore und der Reggente in "Il Cacciatore d'anitre" und der Cav. Pinci neben dem Funzionario in "Il giocatore". "Astrazioni? - meint Fiocco - Appunto. Ma tutta l'arte di Betti, così considerata, è un'astrazione; solo, che questa astrazione è la sintesi di mille realtà decantate, risolte in polvere lirica, in una infinità di punti vivi, luminosi, in

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S. 1013;

una serie indefinita di fluttuazioni emananti da una sorgente statica, inchiodate al proprio sentimento di inutilità, di caducità, dalla quale si tende alla ricerca del Bene, nell'attesa del Paracleto. "1)

### III. Die Sprache

Die Kritiker Bettis sind sich darin einig, daß die starke Wirkung seiner Dramen zu einem großen Teil auf seiner ganz persönlichen, ungewöhnlich ausdrucksvollen, suggestiven Sprache beruht, die als einmalige Leistung in der modernen italienischen Literatur zu verzeichnen ist. Hier einige kritische Urteile:

"... occorre accennare al linguaggio di Betti, al suo stile che, per la prima volta in Italia, risulta drammatico per un ritmo interiore, per un "tempo" teatrale da cui trae la sua forza suggestiva: tanto che alcuni lunghi monologhi, giudicati pericolosi alla lettura, trovano alla rappresentazione una loro rapidità e una presa insospettabili. "2)

"Il suo discorso si collega direttamente (...) ai filoni più vivi del dramma contemporaneo, ma vi porta una voce inconfondibile fatta di un'interiorità forse più macerata, di una concretezza di linguaggio poetico più definita e personale, di una problematica più mobile ed umana di quanto non sia dato trovare in nomi che spontaneamente egli ci richiama: da Pirandello a O'Neill. "3)

"... quel dialogo allusivo, quel dire e non dire, quell'aria di mistero e di incubo che avvolge tutte o quasi tutte le manifestazioni bettiane, quella particolare prosa di Betti, tutta accenni prudenti, discorsi indiretti, reticenze, e poi daccanto sussulti violenti, aspri sfoghi, invocazioni disperate, che ha il suo precedente in quella di Pirandello, ma se ne stacca nettamente per l'alone di cui sa involgersi, per quel velo opalino che sa stendere intorno a sé. "4)

Wie bei der Personengestaltung erzielt Betti auch in der Sprache jene Wirkung des Überpersönlichen und Überzeitlichen, jenes Hinausgehen über das zufällige Detail und den begrenzten Einzelfall, indem er der Sprache durch gewisse Redewendungen und Ausdrücke eine bewußt archaische Färbung gibt. "Il dramma (...)

---

1) Fiocco, Correnti S.155;

2) Talarico, Ugo Betti;

3) Sgroi, Umanità;

4) Fiocco, Betti S.39;

procede secondo la tecnica bettiana per accenni e allusioni che insensibilmente prendono corpo in un linguaggio da epistolario dei primi del secolo ...<sup>1)</sup>

So fällt z.B. das "voi" auf, das Betti durchwegs als Höflichkeitsform statt des heute üblichen "Lei" verwendet, was zu deuten ist als "volontà di allontanare l'azione da una cronaca troppo minuta e cruda".<sup>2)</sup>

In seinen Komödien bedient sich Betti dieses archaischen Effektes in einer übertrieben rhetorischen, exaltierten, hyperbolischen Sprache zur Erzielung einer komisch-satirischen Wirkung, als Parodie. So z.B. wenn Leo seinen Kumpanen ermuntert: "Cerca di ragionare una volta, vecchio arnese di galera (...) Qua c'è un acquazzone di soldi. Perché noi soli non dovremmo assorbirne qualche goccia? (...) Ci vuole perseveranza, Louis. Aspetto la scintilla ..."<sup>3)</sup>, oder wenn er mit Posci verhandelt: "Se uno scandalo scoppia, voi solo ne sarete la vittima, voi solo ne sarete travolto. Io, travolto, lo sono sempre, d'abitudine, dalla nascita. È inmatematico; siete nelle mie mani, signor Posci: la provvidenza ha voluto così. Voi sarete lo strumento per cui mi sarà dato assaporare per la prima volta nella vita, non solo ciò che io ho tanto desiderato: dei pasti regolari - almeno per qualche giorno! - delle sigarette col bocchino d'oro, delle scarpe personali ..."<sup>4)</sup>, oder wenn er der Familie Moscopasca verkündet: "Signori! Ho detto entrando qui che questo giorno avrebbe brillato come un faro nella storia di casa Moscopasca!"<sup>5)</sup>

In den Schauspielen aber schafft dieses archaisierende Element mit Hilfe der langen Satzperioden, der Wiederholungen und eines entsprechenden Wortschatzes eine Atmosphäre tragischer Spannung und beinahe liturgischer Feierlichkeit, Herbheit und Eindringlichkeit. Ein Beispiel ist die getragene Sprechweise des Parse, als er das Urteil verkündet: "Considerato ... che tutti costoro davanti a noi, in questo tribunale ed altrove, molto si sono affannati, impastando un pane assai confuso e scuro. Che in questo pane sembra un po'difficile spartire il buono e il cattivo: perché essi, siccome respiravano e camminavano sopra la terra, forse non potevano essere diversi da quelli che sono stati ... Considerato (...) che molto essi hanno sofferto, trascinando un carico assai pesante (...) ma che nessuna cosa è ad essi più cara del loro stesso soffrire... Hanno paura che esso vada perduto... lo sentono, sopra di loro, come una

---

1) Fiocco, Betti S. 41;

2) Fiocco, Brief vom 8.4.1958;

3) "I nostri sogni" I, 2 S. 514;

4) "I nostri sogni" II, 8 S. 548;

5) "I nostri sogni" II, 9 S. 548;

frusta fischiante, che li percuote e tuttavia li accompagna; li ferisce, ma pure li rassicura; e li fa camminare, camminare, verso altre miserie, altri stenti (...) Considerato che dunque essi soffrono, ma vogliono soffrire; soffrono quando possiedono la terra e quando la lavorano per altri, quando sono detti buoni, e quando sono detti cattivi, quando oppressero e quando si lasciarono opprimere, quando ingannarono e quando furono ingannati; soffrono, ma vogliono soffrire perché respirano, perché sono uomini, perché vogliono vivere, piangere, sperare, e spingere avanti, avanti il loro carico ..."<sup>1)</sup>

Ebenso erinnert die Redeweise des Mauro an die Sprache der Bibel: "L'invidia ha cessato dall'abitare in me (...) Signore, uno di questi giorni, oh presto, il mio esile respiro si spegnerà. E così, quel giorno, ghiacciatosi il piccolo nascondiglio nel quale, fra queste due tempie, vive ancora il segreto di quell'uomo, quel giorno anche quel segreto sarà morto. Ciò che è avvenuto, sarà come non mai avvenuto."<sup>2)</sup> - "Ognuno di noi ha la sua strada, ognuno di noi ha qualche cosa da fare e bisogna che si affretti e faccia del suo meglio, perché il tempo è breve, e nessuno ci aiuterà."<sup>3)</sup>

Die Sprache dient Betti auch als Mittel, den Charakter und die seelische Verfassung der Personen zum Ausdruck zu bringen.

Da ist z.B. die dürftige, zögernde, unbeholfene Sprechweise des Pietro, der sich in unvollständigen Sätzen mühsam vorantastet: "Pensando al tempo di quando ero bambino, vedo ... non so, come tanti cieli turchini! Il cielo, dopo ... niente, non c'è più. Ci dovrebbe essere la terra, per tenerci i piedi, e il cielo. Invece tutto mi pare ... un accavallamento di cose ... e l'uomo s'arrabatta ... È una gran confusione! Quando parlo io, nessuno mi dà retta: mi trattate ... male, ecco."<sup>4)</sup> Diese Sprache steht im Gegensatz zu der glatten, raschen, geschmeidigen Redeweise seiner Kontrastfigur, des Parente: "Vedete, compare, una parola franca, una risata fanno allargare il cuore della gente come il sole fa aprire le finestre. Invece voi, quando vi si sente parlare, sembra ... come d'andare su terra scavata (...) Tre soldi in tasca a me, suonano per tre scudi in tasca a voi. Io sono ricco, io sono povero, io sono chi voglio io."<sup>5)</sup>

---

1) "Frana allo Scalo Nord" III, 3 S. 259;

2) "Notte in casa del ricco" Prolog S. 577;

3) "Notte in casa del ricco" Prolog S. 579;

4) "La Padrona" III, 2 S. 36;

5) "La Padrona" I, 2 S. 11;

Die bombastische, durch gelehrten Wortschatz aufgeblähte, den Scharlatan anzeigende Redeweise des Professors: z.B. "Era lui, proprio lui, il vostro caro? Oppure "qualche cosa" già un po'diversa, slegata ... una semplice scia ... ricordi, affetti rimasti indietro, vaganti, spersi ... Che cosa era."<sup>1)</sup> - hebt sich ab von der rauhen, knappen, männlichen Sprache Ruggeros - z.B. "Ma insomma! Si può sapere che cosa volete?"<sup>2)</sup>, oder zu Laura: "Hai detto che non volevi vedermi. Ma io so che questo non è vero. Io ti aiuterò, Laura; ci aiuteremo a vicenda. So che anche tu lo desideri. Va, presto. Non vedo l'ora di essere fuori di qui."<sup>3)</sup>

Oder man vergleiche Tullios abgerissene, überlaute Sprechweise, sein unmotiviertes Lachen, seine mit geradezu diabolisch sezierender Logik geführte Argumentation - z.B.: "Assassinata; da me. Logico, no? (Ride brevemente) Seppellita in cantina. Non faceva una grinza, era una gioia, vero? (Ride ancora) (...) Ne parlammo, e capimmo una cosa semplicissima: che la circostanza veramente atroce, sbagliata di tutta la storia era questa: che tu non eri morto (...) L'incaglio; ma era questo: che tu eri vivo. Ecco l'errore. Ed ecco che cosa occorre: eliminarlo"<sup>4)</sup> - mit der stillen, müden Sprache Giorgios, aus der nur manchmal die Verzweiflung hervorbricht - z.B.: "Non ho paura. Sono davvero venuto a pagare. Qualunque cosa."<sup>5)</sup> - "Io avrei voluto spiegarle... che era sbagliato ciò che le dissi; sbagliato ciò che facemmo; sbagliato tutto."<sup>6)</sup>

Da ist ferner die Sprechweise Olgas, die gleich einem plappernden Kinde ungeordnete, oberflächliche Eindrücke und Gedanken in wahllosem Nebeneinander hersagt. Es handelt sich hier um eine Sprache, die Unselbständigkeit und mangelnde persönliche Reife verrät - z.B.: "Dice che li disprezza tutti, anche me, pensa. Mi sono divertita in un modo! Anche le regate, hai visto che bellezza! Che tempo stupendo. Che bell'erbina. Ci saranno dei grilli, non credi?"<sup>7)</sup>

In der Konversation mit Lo Quarta greift Antonio die Bemerkungen seines Gesprächspartners auf und wiederholt sie wie im Echo, ohne sie mit eigenen Gedanken zu erfüllen. Damit zeigt er seine innere Abwesenheit und die mechani-

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" II, 3 S. 995;

2) "Spiritismo nell'antica casa" II, 3 S. 995;

3) "Spiritismo nell'antica casa" III, 4 S. 1016;

4) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1257;

5) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1255;

6) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1256;

7) "Mari to e moglie" II, 2 S. 633;

sche Verrichtung seiner Berufspflichten, zu denen auch die höfliche Unterhaltung mit den Kollegen gehört.<sup>1)</sup>

Auch den Wechsel der Stimmung im Laufe eines Gespräches bringt Betti stilistisch zum Ausdruck - wie etwa bei Alda. Solange sie unter dem Einfluß ihres Bruders steht und sich in der Gewalt hat, ist auch ihre Sprache gemäßigt und beherrscht, selbst wenn ihr die Worte stockend und gezwungen von den Lippen kommen - z.B.: "Giacomo, tu ti aspettavi tanto, da me. Provo un gran rimorso ... perché ... perché io sono sempre stata ... Perché io ... Giacomo, sono venuta a dirti che io..."<sup>2)</sup> Als sie aber die Gewalt über sich verliert und sich Gabriele an den Hals wirft, wird auch ihre Sprache vulgär - z.B.: "Ma lui non ce la deve cavare a spicbicarsi da me. Lo trovo io, il modo di riacchiapparlo, il carino (...) Quante storie. È che non voglio essere scema. Tu queste cose non le capisci. È un gusto che voglio prendermi (...) Che lui sia un gran lazzarone, è vero. Ma se io voglio, lo so ... Lo so, il modo di pigliarlo."<sup>3)</sup> - so daß Giacomo entsetzt ausruft: "Alda! Ma tu non sei in te! Stai sragionando ..."<sup>4)</sup>

Ähnlich verhält es sich bei der zwiespältigen Gestalt des Augusto. Seine Sprache paßt sich der jeweiligen Situation an, d.h. sie ist erst demütig flüsternd und unterwürfig<sup>5)</sup>, dann prahlend, den Grandseigneur nachahmend<sup>6)</sup>, derb und barsch mit den Dorfnachbarn<sup>7)</sup>, von beschwörender Eindringlichkeit, als er seine Familie retten will<sup>8)</sup> und schließlich übereifrig und voll drängender Hast, als er seiner Tochter den Tod durch eine Illusion erleichtern möchte.<sup>9)</sup>

Besonders eindrucksvoll ist die Sprache Bettis, wenn er den Menschen in seiner tiefsten Erschütterung zeigt. Die sprachlichen Mittel sind dann aufs äußerste reduziert, die Aussage beschränkt sich auf kurze, schlichte, einsilbige Sätzchen ohne Pathos, die Worte kommen langsam, stockend, sie wiederholen sich, greifen aufeinander zurück, als müßten sie sich gegenseitig stützen, so daß der Eindruck eines mühsamen Vorwärtstastens und Haltsuchens entsteht -

---

1) "Il vento notturno" III, 1 S. 745;

2) "Acque turbate" II, 6 S. 41-42;

3) "Acque turbate" II, 9 S. 49;

4) "Acque turbate" II, 9 S. 49;

5) "Irene innocente" I, 2, 1 S. 835-836;

6) "Irene innocente" I, 2, 2 S. 837-838;

7) "Irene innocente" I, 2, 5 S. 845-846;

8) "Irene innocente" II, 6 S. 873-875;

9) "Irene innocente" III, 2, 6 S. 891-893;

wie z.B. bei Luigi: "Io delle volte provo una specie di paura. Paura che succeda qualche cosa, qualche cosa che guasti, distrugga tutto."<sup>1)</sup> bei Aida, die immer wieder auf das Wort "ribrezzo" zurückkommt: "Sì! Sì! Fin dal principio, ribrezzo, sempre. Ribrezzo. Sì; mi ha costretto, schernito. Non ho provato che umiliazione, paura; e ribrezzo. Non voglio più vederlo, caccialo via!"<sup>2)</sup>, oder bei Nina, deren Rede sich an dem "perché", das sinnbildlich für ihr Leben steht, vorantastet: "Oh perché, allora! Daniele, dimmi: perché, con quale scopo feci tutto ciò, parlai, mentii, fuggii! Oh Daniele perché! Perché piangevo! Perché gridavo!"<sup>3)</sup> Die Angst Ninas kommt in dem raschen Stakkato ihrer Rede zum Ausdruck: "Nel cespuglio. È caduto. Andando via. Poi l'ho trascinato io, lì. L'ho nascosto."<sup>4)</sup>

Die seelische Not in Augenblicken der Krise verdeutlicht Betti auch dadurch, daß die Personen in ihrer Ratlosigkeit immer wieder den Namen des geliebten Menschen oder des Gegenspielers aussprechen, so als verkörpere der Name in höchster Konzentration ihr ganzes Anliegen, ja ihr Geschick, das sich in jenem Augenblick entscheidet. So ist es bei Diego, der ständig den Namen Simones wiederholt, von dem er sich verraten sieht,<sup>5)</sup> bei Laura, die sich während ihres letzten entscheidenden Gespräches mit ihrem Onkel in ihrer Hilflosigkeit und Verlassenheit gleichsam an seinen Namen klammert: "È finito tutto, zio Enzo. Tutto sciupato... Tutto, zio Enzo, tutto", und auch bei Enzo, der den Namen Lauras beschwörend und beschwichtigend vierzehnmal in dieser Szene gebraucht.<sup>6)</sup> Ebenso wiederholt Adelia in ihrer Verzweiflung immer wieder das "signor padre", in jedem Redeabschnitt von Szene III, 3, desgleichen in der Schlußszene.<sup>7)</sup> Pietro und Antonio nennen den Namen Elis as im letzten Teil der Schlußszene, als Elisa zur Terrasse hinaufgestiegen ist, um sich hinunterzustürzen und dann auf den Selbstmord verzichtet, weil ihr Antonio einen Ausweg zeigt - in dieser entscheidenden Überredungsszene sprechen Antonio und Pietro den Namen Elis as achtundzwanzigmal aus.<sup>8)</sup> Als Elena vor Cust erscheint, um ihren Vater zu verteidigen, zieht sich durch ihre ganze Rede der Ausdruck "mio papà", als fände sie an ihm eine Stütze und Bestärkung in ihrem Vorhaben, als sei die Persönlichkeit ihres Vaters durch

---

1) "Marito e moglie" I, 1 S. 627;

2) "Acque turbate" II, 6 S. 43;

3) "La fuggativa" III, 7 S. 194;

4) "La fuggativa" II, 3 S. 161;

5) "Un albergo sul porto" II S. 183-185;

6) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3;

7) "Notte in casa del ricco" III, 3 und 5;

8) "Il vento notturno" III, 2 S. 752-756;

die Nennung des Namens evoziert und stünde ihr zur Seite: "Mio padre! Mio padre, far questo! Mio papà! (...) Ma mio papà non potrebbe, non potrebbe assolutamente fare qualcosa per cui dovesse vergognarsi e stare a occhi bassi! Dovreste vederlo, mio papà, quando diventa rosso rosso e furioso! Non c'è nulla - in mio papà - che non sia nobiltà, bontà, orgoglio."<sup>1)</sup> Als der Vater dann von dem Tode seiner Tochter erfährt, vermag sein Geist nur mehr einen einzigen Gedanken zu fassen, den er in einem Satz formuliert und ständig wiederholt: "Mia figlia è morta da piccola. Sono tanti anni (...) Sì, sì, mia figlia è morta da piccola ..."<sup>2)</sup>

Ein weiteres stilistisches Charakteristikum Bettis ist, daß er in den meisten seiner Dramen die entscheidenden Phasen in Form eines Kreuzverhörs vor uns ablaufen läßt, das bald von einem Giudice, bald von einem Funzionario oder Revisore über die Personen des Dramas verhängt wird. Wir finden solche Verhöre z.B. in "Frana allo Scalo Nord", "Il Cacciatore d'anitre", "Marito e moglie", "Ispezio-ne", "Irene innocente", "Il giocatore", "Corruzione al Palazzo di Giustizia", "Lotta fino all'alba", "La Regina e gli Insorti", "Acque turbate", "L'aiuola bruciata". "La fuggitiva".

Die Form des Verhörs, der Verhandlung ist nichts Neues; seit Sophokles haben sich die Dramatiker ihrer zur Steigerung der Spannung bedient. Das Eigentümliche bei Betti ist, daß er diese Methode nicht wählt, um einen zu Anfang verhüllten Tatbestand Schritt für Schritt aufzudecken und am Schluß zu einem klaren Ergebnis zu gelangen, das die Schuld oder Unschuld des Helden erweist. Der dunkle Tatbestand oder besser gesagt das Problem, mehr oder minder deutlich genannt, steht auch bei Betti am Ausgangspunkt, aber das schrittweise Eindringen führt nicht zu einer eindeutigen Klärung. Es wird im Gegenteil die Verstrickung immer dichter, die Situation immer vieldeutiger, problematischer. Je weiter man zum Grund der Dinge vorrückt, desto mehr verhüllen sie sich. Es zeigen sich immer neue Widersprüche, so daß am Schluß die Beteiligten sich ihrer menschlichen Unzulänglichkeit bewußt werden und sich der Barmherzigkeit des höchsten Richters anheimstellen, der in seiner vollkommenen Weisheit und Güte die richtige Lösung bereithält.

Neben der eigenwilligen syntaktischen Konstruktion ist vor allem auch die starke Realistik und Sinnlichkeit der Sprache hervorzuheben. Da fällt zunächst ein direktes, intuitives Erfahren der Wirklichkeit durch Sinneseindrücke auf, wobei

---

1) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" II S.1129;

2) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" III S.1150, 1151, 1154;

besonders der Geruch- und Tastsinn eine Rolle spielen. Als Beispiel möge hier das Erfassen und Charakterisieren von Personen dienen. Durch Aufzeichnen gewisser Sinneseindrücke bringt uns der Dichter eine Gestalt zum Greifen nahe, ohne sie jedoch zu einem bestimmten Individuum zu präzisieren. Wieder ist es der Mensch als solcher, das Geschöpf aus Fleisch und Blut, das uns entgegentritt, so daß wir gleichsam seinen Atem spüren, und das doch keine festen Konturen annimmt, sondern wieder ins Unbestimmte zurücktritt.

So wird etwa das Fluidum erwähnt, das einen Menschen umgibt, der Geruch seiner Haare, seiner Haut, die Wärme des Körpers, der Hände; "odore" und "sudore" gehören zu den Lieblingswörtern des Dichters.

So z. B. wenn Anna von Marina sagt: "Avete sentito che odore ha? Come ... di terra umida." <sup>1)</sup>, wenn sie mit Marina über Pietro spricht: "Non ti fa terrore, sentirlo ansare ... rantolare ... E le mani, sudaticcie, gelate, come d'un morto! Tu così calda, morbida, odorosa ..." <sup>2)</sup>, und wenn Marina darauf eingeht: "Tu ti ubbriachi con l'odore della mia pelle." <sup>3)</sup>

Luca spricht von dem Duft, der Elli umgibt: "Il tuo respiro, il tuo profumo", und auf ihre Frage "Di mughetto?" antwortet er: "No. Proprio il tuo!" <sup>4)</sup> - Auch im Streit mit Francesco spielt er darauf an: "Una bella ragazza. Sentila, sentila, che buon profumo." <sup>5)</sup>

In Carlos burlesker Charakterisierung des Herrn Norburi erscheint diese Anspielung: "Siete un cadavere in incipiente stato di decomposizione. Ne avete quasi l'odore." <sup>6)</sup>

Diego verhöhnt Maria vor Simone: "Lo sai che odore hai? Acquaio e panni sporchi!" <sup>7)</sup>, und Simone spricht vom Duft ihrer Haare: "E come faccio io, la sera tra questi muri, se non sento il tuo passo, qua attorno, l'odore di questi capelli ..." <sup>8)</sup>

Ähnlich bei Federica: "... mentre i giovani ... odorano tanto, sai? È la loro liscia pelle, il loro respiro, i loro forti capelli, e quando essi si arrabbiano

---

1) "La Padrona" II, 3 S. 23;

2) "La Padrona" II, 5 S. 28;

3) "La Padrona" II, 5 S. 28;

4) "La casa sull'acqua" II S. 79;

5) "La casa sull'acqua" III S. 91;

6) "Una bella domenica di Settembre" III, 4 S. 319;

7) "Un albergo sul porto" I S. 165;

8) "Un albergo sul porto" III S. 199;

un po' mandano un odore più forte, come certe erbe ... "1)

Andrea spricht vom "odore vero della vita, senza perifrasi", und er entwirft in einer Aufzählung der mannigfaltigen Gerüche ein Bild des menschlichen Lebens von der Kindheit bis zum Tode. Er spricht auch von warmen, feuchten Händen: "Qualche volte io allontanavo le mani dalle sue mani calde, umide."2), ebenso Ruggero: "Hai il palmo delle mani caldo, umido! Sai di buono, di giovane sudore!"3), desgleichen Argia: "Viene l'uomo ... allegro, grosse mani sudate ... "4) Wenn Ennio an seine Frau denkt, erinnert er sich gleich an ihre Hände: "Io ho sempre provato un senso di ribrezzo, stringendo una mano troppo calda (...) non più quel sudore, quello spessore. Quelle mani scottanti, quelle braccia, quella voce ... "5)

Für Giorgio ist die große, warme Hand des Vaters, an die er sich erinnert, ein Symbol für die Geborgenheit des Kindes bei den Eltern: "Una mano. E io mi sentivo sicuro. Che grande, calda, forte mano; come l'amavo, come le ero riconoscente."6)

Hierher gehört auch jene merkwürdige Faszinationskraft des Blutes. Von seinem Anblick geht etwas Drohendes, Lähmendes aus, das den Widerstand der Personen zermürbt. So zerbricht z. B. Francesco einen Lampion in seinen Händen und verletzt sich dabei. Als er das Blut sieht, verliert er seine Selbstbeherrschung. Die Leidenschaft für die Frau, die er nicht besitzen darf, übermannt ihn, und als er im nächsten Augenblick mit ihr allein ist, reißt er sie in seine Arme. Das alles ist nicht ausgesprochen, und dennoch erfüllt es die ganze Szene, es schwingt in dem Schweigen und in den wenigen kargen Worten Francescos: (con voce mutata) "Un graffio, nulla." und Martas: "Fa sangue".7) Im nächsten Akt kommt Luca noch einmal darauf zurück. Er nimmt den Verband von der Wunde und befleckt seine Hand mit dem Blute seines Bruders: "Un po'di sangue! È lo stesso mio, ma più vivo, più rosso! Nostro padre e nostra madre, a te, ne hanno dati di più."8)

Ähnlich verhält es sich bei dem alten Simone. Er wirbt um Maria, und als er sie umarmen will, stößt sie ihn zurück, so daß er sich an einer Kante das Gesicht

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S. 1006;

2) "Ispezione" I, 10 S. 779;

3) "Spiritismo nell'antica casa" II, 2 S. 990;

4) "La Regina e gli Insorti" IV, 2 S. 1340;

5) "Il giocatore" I, 14 S. 1047 und 1048;

6) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1279;

7) "La casa sull'acqua" II S. 83;

8) "La casa sull'acqua" III S. 86;

verletzt: "M'hai fatto ferire, bestiola. Lo vedi il sangue? Lo vedi? Ora devi farmi guarire." Er führt ihre Hand zu seiner Wunde: "Maria! Però ... lo vedi? Hai compassione. Che bocca bianca t'è venuta!" Das Mädchen möchte fliehen, kann aber nicht; sie ist gleichsam gebannt von dem Blute, das an ihrer Hand klebt; Qui ... questa cosa ... questa cosa appiccicosa ... Mi fa ... (torna lentamente verso l'uomo che l'aspetta).<sup>1)</sup>

Manchmal ist die Rede von dem Blute, das in den Adern fließt, als dem Symbol des pulsierenden Lebens. Anna will Pietro zum Mord an ihrer Stiefmutter verleiten. Sie versucht ihm die Besinnung zu rauben, indem sie immer wieder von dem Blute Marinas spricht: "Già respirava ... ansava, rideva ... Tu lo sai come fa... Si vede proprio qui ... le vene ... Dove è passata lei, tutto è spremuto... Quanto sangue deve avere! Una fontana!"<sup>2)</sup> Sie haßt Marina, aber sie fühlt sich unwiderstehlich zu ihr hingezogen: "Ti si vedono ... proprio ... le vene ..."<sup>3)</sup>

Wenn Luca Elli ansieht, wird sie für ihn gleichsam durchsichtig: "Sei come trasparente!", und als Elli ihn fragt, was er denn sehe, antwortet er: "Il sangue ... allegro ... che fa luce!"<sup>4)</sup> Als er zu ihr von Francesco spricht, gebraucht er dieselbe Anspielung: "Gli hai guardato le vene, qui?"<sup>5)</sup>

Bezeichnend für den Stil Bettis sind ferner seine zahlreichen Symbole und Vergleiche aus dem Tierreich, mit denen er das Kreatürliche des Menschen zum Ausdruck bringen will. Dabei fällt die Betonung des Unaesthetischen auf, etwa wenn von Spinnen, Würmern, Schlangen und toten Katzen die Rede ist.

Besonders häufig wird die Spinne erwähnt, die sich anschleicht und die arglose Fliege in ihr Netz zieht. Sie steht symbolisch für Personen, die auf andere einen unwiderstehlichen, verderblichen Einfluß ausüben. Marina z.B. spürt instinktiv die Gefahr, die ihr von Anna und Pietro droht: "Ah, mi manca il respiro qui! Tu, tuo padre... mi parete non so, ragni ..."<sup>6)</sup> Auch Anna sieht ihre Stiefmutter als Fliege in einem Spinnweb: "Era una ragnatela ... per mosca c'era lei, nuda, grassa ... Non se n'era accorta! Credeva di scappar via! Ah, ah! Non ti fa ridere?"<sup>7)</sup>

---

1) "Un albergo sul porto" I S.169;

2) "La Padrona" III, 5 S.43;

3) "La Padrona" II, 5 S.28;

4) "La casa sull'acqua" II S.69;

5) "La casa sull'acqua" II S.74;

6) "La Padrona" III, 4 S.40;

7) "La Padrona" III, 5 S.43;

Elli erscheint in dem düsteren Hause am Wasser wie eine Gefangene. Sie möchte fort, kann aber nicht. Luca sagt von ihr: "Una mosca, mi sembri; dentro una ragnatela."<sup>1)</sup>

Diego warnt den alten Francesco vor der Skrupellosigkeit Simones: "Voi siete come una mosca, che prima va a posarsi fra le zampe del ragno, e poi si meraviglia di non trovarsi comoda, e ronza."<sup>2)</sup> Francesco gebraucht für Simone denselben Vergleich: "Tu mi vuoi fare del male; t'accosti come un ragno. Dio, Dio, aiutatemi ..."<sup>3)</sup>

Ignazio spricht von einem Spinnweb: "Si tratta di lacerare una ragnatela, non tesserne un'altra."<sup>4)</sup>, ebenso der Usciè: "È vostro tutto; e un bel po'di ragnatele per giunta."<sup>5)</sup>

Valerio vergleicht Mauro mit einer Spinne im Netz: "Questo Mauro era un uomo pieno di curiosi pensieri, irrequieto, loquace. Come una grande ragnatela intorno a un piccolo ragno, i suoi rancori, le sue fantasie, le sue pazzie, lo facevano sembrare importante."<sup>6)</sup>

Antonio macht diese Anspielung in Bezug auf Marta: "E viene il momento che la disinvoltata Martino si trova come una mosca dentro una ragnatela."<sup>7)</sup>

Bata kennzeichnet auf diese Weise einflußreiche Emporkömmlinge: "Si sa che questi uomini sono dei veri ragni, ciò che li regge è appunto una ragnatela di relazioni che essi tessono abilmente."<sup>8)</sup>

Zur Veranschaulichung gesellschaftlicher Mißstände und Widerwärtigkeiten des menschlichen Lebens flicht Betti oft Anspielungen auf Würmer und Schlangen in die Gespräche der Personen ein.

Valerio glaubt, daß von Mauro, den er aus dem Wege räumen ließ, nichts weiter als eine Erinnerung bleiben würde, so unbedeutend wie ein unsichtbarer Holzwurm: "Poi resterà con me, di tutto ciò, soltanto una memoria; che è poca cosa, un piccolo tarlo silenzioso, invisibile..."<sup>9)</sup>

---

1) "La casa sull'acqua" III S. 88;

2) "Un albergo sul porto" I S. 150;

3) "Un albergo sul porto" II S. 182;

4) "Il cacciatore d'anitre" II S. 342;

5) "Il Cacciatore d'anitre" VI S. 371;

6) "Notte in casa del ricco" III, 1 S. 610;

7) "Favola di Natale" II, 3 S. 935;

8) "Corruzione al Palazzo di Giustizia" I S. 1091;

9) "Notte in casa del ricco" III, 1 S. 611;

Auch Vincenzo gebraucht den Holzwurm als Symbol für bohrende, beunruhigende Gedanken: "Levatevi il pensiero, guaritevi dal tarlo..."<sup>1)</sup>

Enzo spricht davon, daß die Liebe, wie alle Dinge im Leben, enttäusche, daß auch sie "wurmstichig" sei: "Non ce n'è stata una, di quelle vicinanze, che non avesse dentro il suo verme: il suo rancore, la sua reticenza, il suo tradimento, e tanta solitudine."<sup>2)</sup>

Amos vergleicht das Gehabe der Menschen mit dem Gewimmel der Würmer in einem verdorbenen Schinken: "Signora, avete mai visto i piccoli bianchi vermi di un prosciutto guasto? Schizzano come molle e si dimenano pazzamente. Così piccoli, e vogliono vivere; nutrirsi; riprodursi; è esattamente quello che facciamo noi; voi; tutti; in modo uguale (...) Tutti vermi nudi e uguali che si dimenano come possono."<sup>3)</sup>

Auch in Tullios Rede erscheint dieser Vergleich: "E quei pensieri schifosi, di qui, me li toglierai, come vermi da una mela?"<sup>4)</sup>

Für Gabriele ist das Leben wie ein fauler Apfel, der vom Baume gefallen ist, und er weist darauf hin, daß selbst der so untadelige Giacomo verdorben ist, sozusagen angenagt von einem Wurm: "Che c'è un gran verme anche in te, caro. Il più grosso dei vermi."<sup>5)</sup>

Dasselbe will auch der Dottore Daniele klarmachen: "Ognuno ha la sua sanguisuga personale, come il fioraio di Leyda che aveva addirittura depravato e sposato una rara orchidea."<sup>6)</sup>

Anna verwendet diesen Vergleich, als sie Marinas Abneigung gegen Pietro schürt: "Lui, lui ti sporca con la sua bava, sta sopra te come il verme sulla rosa."<sup>7)</sup>

Auf die lebenslustige Marina macht die von ihrer Krankheit und ihrem Haß verzehrte Anna den Eindruck einer Schlange: "Tu sei come la serpe"<sup>8)</sup>. Auch Pietro sieht sie so: "Un serpe velenoso: ecco quello che sei."<sup>9)</sup>

---

1) "Un albergo sul porto" II S.181;

2) "Spiritismo nell'antica casa" III, 3 S.1010;

3) "La Regina e gli Insorti" IV, 1 S.1339;

4) "Lotta fino all'alba" II, 2 S.1255;

5) "Acque turbate" III, 2 S.66;

6) "La fuggitiva" I, 10 S.152;

7) "La Padrona" II, 5 S.29;

8) "La Padrona" II, 5 S.28;

9) "La Padrona" II, 6 S.32;

Elli vergleicht die beiden ungleichen Brüder Luca und Francesco mit einem Vogel und einer Schlange: "Sembri l'uccellino incantato dal serpente!"<sup>1)</sup>

Simone bezeichnet Maria als Schlange: "È una serpetta maligna, il Signore l'ha impastato così."<sup>2)</sup>

Der Dottore vergleicht den Menschen mit einer schlangenhäuptigen Medusa, die vor dem Angesicht Gottes flieht: "... e tu fuggirai, nuda, urlando, i capelli come serpi..."<sup>3)</sup>

Oft ist die Rede von einer Katze, die mißhandelt oder getötet wird. Es ist ein Symbol für das Leben des Einzelnen, das der Willkür einer Person, der Gesellschaft oder des Schicksals ausgeliefert ist. So erzählt z.B. Luca: "Una volta ho ucciso un gattino, così, mentre lo carezzavo. Così; per vederlo morire! L'ho premuto a poco a poco ... tremavo tutto."<sup>4)</sup>

Auch von Gaucker wird berichtet, er habe ein Kätzchen ohne Grund umgebracht: "... scopri un garzone che aveva trovato un piccolo gattino e ci si divertiva (...) Insomma, lo pestò ... Sì, lui lì. Con le scarpe; lo spiacciò sul pavimento il gattino. Era un uomo così. Si sporcò tutte le scarpe."<sup>5)</sup>

Die Begebenheit eines Katzentodes schildert auch Luigi: "L'anno scorso, per le mura, trovai un gattino che giocava con dei bambini, aveva un fiocco qui, ti dico era una gioia. Poco dopo, tornando indietro, trovai i bambini tutti impalliditi; e il gattino ... era diventato una cosa insanguinata, appiccicata sul selciato."<sup>6)</sup>

In der Unterhaltung Annas mit dem Zoppo fällt die gleiche Anspielung: "Una volta trovaste nel cortile un gattino spero. Allora voi faceste amicizia col gattino, lo portavate a dormire nel vostro letto (...) E poi i ragazzi si divertivano a dire: "Ora lo facciamo morire, il gattino" e voi giù a piangere."<sup>7)</sup>

Bei Antonio erscheint die Katze als Symbol für die Liebebedürftigkeit der Geschöpfe, der Menschen und der Tiere: "Delle volte, di notte, ci si ferma persino a fare una carezza a un gatto. E il gatto, tante volte, benché mai visto prima, si mette a strofinarsi le gambe, col muso umido viene a cercare la

---

1) "La casa sull'acqua" II S. 74;

2) "Un albergo sul porto" I S. 152;

3) "La fuggitiva" I, 10 S. 156;

4) "La casa sull'acqua" II S. 79;

5) "Frana allo Scalo Nord" I, 5 S. 221;

6) "Marito e moglie" I, 1 S. 629;

7) "La Padrona" III, 2 S. 38;

mano, con una vera frenesia... "1)

Adriana vergleicht sich mit einer Katze, die immer zu Hause eingesperrt ist: "... una volta noi avevamo un gatto, sf, un gattino bianco, lo tenevamo prigioniero in casa. Per molto tempo il nostro povero gattino miagolò invano dietro una porta chiusa, al di là della quale c'erano i tetti, l'avventura..."2)

Den bisher behandelten sprachlichen Ausdrücken mit der Grundstimmung schwüler Wärme, Sinnlichkeit und Dynamik steht eine andere Gruppe gegenüber, deren Grundton Kälte, Resignation und Flüchtigkeit ist. In diesem Stimmungsgegensatz spiegelt sich gleichsam der Zwiespalt der körperlichen und geistigen Natur des Menschen oder, allgemeiner ausgedrückt, des diesseitigen und jenseitigen Elementes im menschlichen Leben - ein Zwiespalt, der das ganze Werk des Dichters durchzieht.

So trägt z.B. die Milieuschilderung das Merkmal des Unausgesprochenen, Vagen, vom Detail Abgerückten, Suggestiven. Wir begegnen den Personen mit den fremdartigen Namen in einem Niemandsland irgendwo im Norden, in einem kleinen Dorf in den Bergen, an der Grenze, am Bahnhof einer unbekannten Kleinstadt, oder wir sehen sie als Reisende in einem Zuge. Dadurch wird jene charakteristische Übergangsstimmung evoziert, es entsteht der Eindruck des Flüchtigen, Provisorischen, dem kein endgültiger Wert zukommt. Es ist die Welt eines Fremden, der sich auf der Durchreise nach einem nicht genannten Ziel befindet. Immer wieder finden sich Anspielungen auf die Reise als Symbol für das Leben, besonders deutlich in "Notte in casa del ricco" und "L'Isola meravigliosa".

Der Stimmungsgehalt dieser Szenerie wird erhöht durch ein symbolhaftes Naturgeschehen, bei dem Wind, Regen und Kälte eine besondere Rolle spielen.

Der Wind ist meist ein Schicksalsbote. Manchmal hat er die Funktion des mahnenden Gewissens und des sich ankündigenden Unheils wie z.B. in "Cacciatore d'anitre". Als im vierten Aufzug Marco Elena sucht, die er eben erst verleugnet hat, und der alte Michial den Abhang hinunterstürzt, ist der Wind das dominierende Element, und die Personen müssen schreien, um ihn zu übertönen.<sup>3)</sup>

---

1) "Il vento notturno" II, 4 S. 733;

2) "Una bella domenica di Settembre" II, 3 S. 290;

3) "Il Cacciatore d'anitre" IV S. 355 ff.;

Sooft Ugo die Ausweisung Augustos und seiner Familie unterzeichnen will, hört er ein Singen des Windes, das ihn an Irene erinnert, so daß sein besseres Ich jedesmal die Oberhand gewinnt.<sup>1)</sup>

In "Il vento notturno" ist der Wind die Stimme der Sehnsucht, das Symbol der Freiheit und Begeisterung. Antonio denkt im stillen oft an das Brausen des Bergwindes, den er in seiner Jugend gehört und der ihm von den Geheimnissen des Lebens gekündet hatte: "Certe volte, invece, tendo l'orecchio. Vorrei risentire il vento dei monti (...) Sì, da giovane; avevo un ufficio verso i monti, si sentiva il vento (...) Si sentiva un suono sommerso, dolce ... uuu... mi piaceva tanto. Rimanevo incantato a sentirlo, mentre fingevo di scrivere. E così ora, spesso, mentre mi parlano, mi parlano, d'un tratto io comincio a tendere l'orecchio. Mi piacerebbe risentirlo..."<sup>2)</sup>

Auch Valerio erzählt, daß der Wind ihm in seinem einsamen Leben ein Freund ist: "Sentite? (...) Oh, nulla, un amico: il vento. Tanto è il silenzio, in questa casa, che spesso, anche nella giornata più serena, vi si ode un leggero fischio. È il vento. E un suono dolce che a volte mi ha reso mesto, e ora invece, d'un tratto mi ha fatto provare non so che allegria! (...) Sì, e m'ha fatto pensare, all'improvviso, che anche l'inverno ormai vicino, e le grandi nevi, e quelle lunghe serate, anche tutto ciò può rallegrare l'animo, non è vero?"<sup>3)</sup>

Was Giorgio von seiner Begegnung mit Delia durch Jahre hindurch in Erinnerung behält, ist der Wind, der damals in den Bäumen rauschte: "Delia, ti ricordi quel fruscio d'alberi, che sentivamo dalle finestre aperte? (...) Io ho continuato a sentirlo sempre."<sup>4)</sup> Wenn der Wind hier Ausdruck seiner Sehnsucht ist, versinnbildlicht er an anderer Stelle jene gefährliche Tollkühnheit, die den Menschen manchmal mitreißt, so daß er glaubt, die Grenzen seines Menschseins in einem freien Willensakt überschreiten zu können: "Batteva il cuore; di paura; ma poi (...) Più nulla; solo una specie di vento; non solo sulla faccia, ma dentro."<sup>5)</sup>

Der Regen ist ein Sinnbild der Enttäuschung und Resignation, manchmal auch der Todesahnung, wie z.B. bei Anna: "Piove, sentite? (con angoscia) Piove sempre, piove sempre."<sup>6)</sup> - "Quando mi metterete ... giù, per carità copritemi,

---

1) "Irene innocente" II, 2 S. 858, II, 5 S. 868;

2) "Il vento notturno" III, 1 S. 745;

3) "Notte in casa del ricco" I, 7 S. 590;

4) "Lotta fino all'alba" II, 5 S. 1263;

5) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1254;

6) "La Padrona" III, 2 S. 38;

salvatemi dall'acqua! (...) Piove? Piove?"<sup>1)</sup> Auch Pietro erwähnt mehrere Male den Regen: "Piove ... Ho le scarpe rotte..."<sup>2)</sup> - "Piove, no? Christo è in collera. È venuta la vicina, a dare un po'di sesto. Sotto la pioggia l'hai lasciato, il figlio tuo."<sup>3)</sup>

Auch bei Elli findet sich diese Andeutung: "Piove (...) Questa pioggia continua, continua..."<sup>4)</sup>

Äußerungen eines Kältegefühls, die immer wieder in den Reden der Personen auftauchen, sind wie ein Schauer des Menschen vor seinem Geschick, vor der Unerbittlichkeit und Unergründlichkeit des Lebens. So z.B. bei Pietro: "È il freddo, che m'ammazza. Il freddo...", und wenige Zeilen später greift der Hinkende dieses Wort wieder auf: "Annina! Avete freddo? (...) Non vi scoprite, non pigliate freddo."<sup>5)</sup> Der Nachbarin erscheint selbst das Haus Pietros kalt und unheimlich: "Questa à la casa della polvere e del freddo."<sup>6)</sup>

Valerio schildert Mauro sein Leben, das kalt und freudlos verlief: "Per me, invece, fu come se io fossi entrato in un'ombra; ho avuto sempre freddo, ogni giorno della mia vita (...) La sera scendeva, io avevo freddo, e il mio cuore era pieno di veleno."<sup>7)</sup>

Elli spürt eine unerklärliche Angst vor etwas Drohendem, Unheilvollem, das auf sie zukommt, und fröstelnd sucht sie die Gesellschaft der anderen Hausbewohner: "Scuriva ... avevo freddo."<sup>8)</sup>

Der Usciè in "Il Cacciatore d'anitre" fühlt die unheimliche Atmosphäre, die den nunmehr reichen Mauro umgibt, und er ist froh, daß es Abend ist und er gehen kann: "Buona sera. Fa un po'freddo, qui dentro."<sup>9)</sup>

Der Dottore malt diese Stimmung, als er Daniele die Sinnlosigkeit des Lebens begreiflich machen will: "Parlasti e nessuno ti udì. No, non sei servito. Stai battendo i denti di freddo."<sup>10)</sup>

---

1) "La Padrona" II, 3 S. 24;

2) "La Padrona" III, 1 S. 35;

3) "La Padrona" III, 3 S. 39;

4) "La casa sull'acqua" III S. 87;

5) "La Padrona" III, 2 S. 37;

6) "La Padrona" III, 1 S. 35;

7) "Notte in casa del ricco" II, 2 S. 599 und 600;

8) "La casa sull'acqua" III S. 87;

9) "Il Cacciatore d'anitre" VI S. 371;

10) "La fuggitiva" III, 6 S. 195;

Auch die Anspielungen auf die Zeit fügen sich in dieses Stimmungsbild. Betti wählt mit Vorliebe das Dunkel, die Nacht, wenn der laute Alltag schweigt und der Mensch hellhörig wird für die Wünsche und Gedanken, die in ihm schlummern. Schon in der Einleitung zu "La Padrona" schafft Betti mit den ersten Worten diese für ihn so bezeichnende Atmosphäre: "Ogni sera, ascoltando questo silenzio, che lentamente si sparge..."

Bei manchen Stücken ist die Zeit der Handlung oder zumindest die der Hauptteile in die Nacht verlegt, etwa wie in "Notte in casa del ricco", "Lotta fino all'alba", "La Regina e gli Insorti".

In "La Padrona" ist immer wieder die Rede von der Nacht als dem Reiche des Dämonischen, da im Menschen die gefährlichen, verderblichen Leidenschaften geweckt werden. Anna fürchtet sich in der Nacht: "Ma la notte, la notte ... mi sveglio ... sudata, ghiaccia, supina ... Tutto è buio. Non c'è più nulla. Così passano le ore. Ah! Voi non sapete che cosa sia il primo barlume dell'alba: un filo, un filo! Io mi ci aggrappo come ... E poi il primo canto dell'uccellino, nell'aria livida ..."<sup>1)</sup> - "Tutto sento, io! A volte, di notte, mi pare di sentire ... proprio le cose ... come se respirassero ..."<sup>2)</sup> Dann wiederum erzählt Anna ihrer Stiefmutter von einer Frau, die ihren Ehemann in der Nacht ermordete: "M'hanno raccontato di una che ammazzò suo marito; a letto mentre dormiva; supino. Accese una candela, prese il coltello, glielo ficcò giù, nell'occhio."<sup>3)</sup> - Pietro betrachtet seine Frau manchmal des Nachts, wenn sie an seiner Seite schläft, und sie erscheint ihm wie ein unheimliches, dämonisches Wesen: "Certe notti accendo il lume, la scopro, adagio, per non svegliarla ... e a vederla così, supina ... nuda ... che respira ... con le mammelle gonfie ... Non pare una creatura, pare una cosa enorme, terribile... Viene voglia di ucciderla!"<sup>4)</sup>

Die Nacht ist die Zeit, da die Gedanken den Menschen überfallen, die Sorgen und Ängste ihn quälen. Dies klingt z. B. in "La casa sull'acqua" wiederholt auf. Marta muß an ihren Mann denken und daran, was sie tun könnte, um seine Liebe zu erringen: "E qui, per notti e notti, mentre lui dormiva e sentivo il respiro, io mi stillavo pensando quel che potevo fare per curargli la casa, per contentarlo, capire ogni minima cosa, perché lui mi volesse un po' di bene ..."<sup>5)</sup> Doch auch

---

1) "La Padrona" II, 3 S. 25;

2) "La Padrona" II, 3 S. 24;

3) "La Padrona" II, 5 S. 28;

4) "La Padrona" II, 2 S. 23;

5) "La casa sull'acqua" II S. 72;

Francesco grübelt nachts über eine Lösung nach: "Luca, per notti e notti ho pensato; mi torcevo le mani!"<sup>1)</sup> Luca kommt die drückende Atmosphäre des Hauses besonders in der Nacht zum Bewußtsein: "Poi ci sono i pensieri, che vanno per casa a piedi scalzi. La notte, mi pare di sentirli. E noi quattro, al buio, che ci rivoltiamo: quattro letti pieni di febbre."<sup>2)</sup>

Auch in "Lotta fino all'alba" finden sich viele Anspielungen auf die Dunkelheit. Tullio vergleicht den Zweifel mit Schmetterlingen, die des Nachts um das Licht fliegen: "Dubbi. Farfalle notturne intorno al lume."<sup>3)</sup> Etwas später erzählt er von seiner Frau: "Una notte: d'un tratto gridò (...) Per sette notti si coricò accanto a me. Sola. Succede, in certi dormiveglia, di credersi sepolti vivi e si grida. Sola, supina, Gridò. E io mi svegliai; fu una lunga notte (...) Le feci molte domande; notti, mesi, anni, di domande."<sup>4)</sup> Weiter sagt er zu Giorgio: "E mi restituirai anche un attimo di tutte le notti e gli anni che mi hanno fatto impazzire fra questi muri?"<sup>5)</sup> Nachdem Giorgio Tullio umgebracht hat, denkt er mit Entsetzen an die langen Nächte, die er nun in Gewissensqualen zubringen würde: "E anche ... questo respiro che credo di sentire... speriamo che non debba seguitare a sentirlo ogni notte. E che non debba seguitare ogni notte a escogitare parole ... per dirgli ... spiegargli ... E che non debba ogni notte, accanto a Delia... ricordarmi..."<sup>6)</sup> Elsa gesteht er, wie er nachts oft unter seiner Einsamkeit leide, während sie ruhig schlafe, ohne ihm zu helfen: "Io mi svegliavo e tu dormivi: ero solo. Mi dispiaceva, avrei desiderato incontrare subito uno sguardo benevole."<sup>7)</sup> Delia will Giorgio trösten: "La notte non sarà eterna."<sup>8)</sup>

Giacomo vergleicht das verborgene Böse in seinem Innern mit einem unheimlichen Gast, der des Nachts im Hause umherschleicht: "O forse l'oscuro ospite nascosto giù, nell'ultima midolla di me come in una cantina, qualche volta, segretamente, di notte, salt, salt silenzioso le scale del palazzo e bisbigliò le sue confuse confidenze al pallido padrone che finse di dimenticarsene?"<sup>9)</sup>

---

1) "La casa sull'acqua" III S. 94;

2) "La casa sull'acqua" III S. 88;

3) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1247;

4) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1252;

5) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1255;

6) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1274;

7) "Lotta fino all'alba" III, 2 S. 1270;

8) "Lotta fino all'alba" III, 3 S. 1277;

9) "Acque turbate" III, 5 S. 71;

Betti liest die Übergangsstimmungen, die Schatten der Dämmerung, den Spätnachmittag, den Abend, den Spätsommer, den Herbst. Welche Rolle die wandernden Strahlen der untergehenden Sonne in "Marito e moglie" spielen, wurde bereits an anderer Stelle ausgeführt. Dieselbe Melancholie spricht aus den Worten Federicas: "Tutto è così instabile, vero? L'ombra dei pomeriggi corre veloce sui prati ..."<sup>1)</sup>

Auch Adriana erwähnt immer wieder den Spätnachmittag, der den Stimmungshintergrund zu ihrer leisen Trauer bildet: "Sì, la giornata è molto bella, tepida. Sono gli ultimi bei giorni, siamo di settembre. Peccato."<sup>2)</sup> - "... sarò sola fino a sera. La bella giornata passerà e io non sarò andata sulla riva del lago. Da vecchia ne avrò rimorso..."<sup>3)</sup> - "Purtroppo ... il tempo vola, la guardia è sparita. Fra poco farà ombra, qui. Che stupenda giornata! Devo andare a casa. E il tramonto, sul lago, avrà luogo senza di me."<sup>4)</sup>

Giorgio malt dasselbe Stimmungsbild: "A poco a poco è stato come uno che legge la sera, e man mano, senza volerlo, si avvicina alla lampada, finché la luce batte chiara sulla pagina."<sup>5)</sup>

In "Il Cacciatore d'anitre" steht am Ende des zweiten Aufzuges ein Volkslied, das dieselbe Übergangsstimmung evoziert. Es erinnert an Bettis weiche Lyrik des "Re pensieroso":

"La bella nella sera  
serena, camminava  
pensando. Mormorava  
l'onda, odorava l'erba;  
e bisbigliava chete  
voci l'abete.

Lungo il fiume soletto  
se ne andava, soletta  
e sospirando, lieta  
d'essere giovinetta  
e pensosa e leggera  
nell'odorosa sera.

---

1) "Spiritismo nell'antica casa" I, 8 S. 980;

2) "Una bella domenica di Settembre" I, 9 S. 280;

3) "Una bella domenica di Settembre" I, 9 S. 281;

4) "Una bella domenica di Settembre" I, 9 S. 282;

5) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1246;

Sussurra, fiume, odora  
erba, di'tue segrete  
parole, scuro abete,  
a lei che passa; e tu  
scherza e fra te sospira  
o giovinetta: breve  
è l'estate quassù. "1)

Nur gegen Ende der einzelnen Dramen oder wenn Betti auf das Ziel des Lebens hindeuten will, das den Menschen hinter der Grenze, am Ende seiner Reise erwartet, wird die Stimmung wärmer, findet der Dichter hellere, freundlichere Farben. Man könnte sogar sagen, daß nur mehr die Farben, das Licht das Wesentliche sind, das übrig bleibt. So bezeichnet z.B. Federica die Farben als einzigen bleibenden Eindruck ihres langen Lebens: "Quelli che ricordo bene non sono i fatti importanti; sono i colori Io ho vissuto a lungo e ricordo dei colori ... incredibili. Sì, come veli... veli di diamanti; oppure dei verdi ... da far paura. Che bei colori ... "2)

Der Dottore deutet das Land jenseits der Grenze an, wo es für Daniele keine Sorgen mehr geben werde. Es ist in das satte Gold des Herbstes getaucht und der Wind, der dort weht, ist ein warmer Südwind: "Fra mezz'ora potete essere in cammino nel dorato bosco autunnale, col vento del sud alle spalle, come una mano amichevole. "3)

Betti wählt heitere, helle Farben und eine friedliche Atmosphäre zur Beschreibung des Paradieses, von dem seine Personen manchmal träumen. So etwa Giorgio: "Un giorno, di là da certi monti, io vidi una vallata, lontana, illuminata, molto ridente. E d'un tratto compresi ... che io avevo sempre desiderato ... il Paradiso. "4)

Auch Federica träumt davon: "Io una notte me lo sognai. Un posto ... bello ... Una montagna verde, ombrosa ... C'erano fiori come gigli. "5)

Luigi stellt sich das Paradies als schöne Insel vor, wo er mit Olga wohnen wird: "A volte io mi diverto a figurarmi che di là, signor giudice, saremo come su un'isola, noi due, una bell'isola, come una foglia; tutt'intorno il profondo cielo; e noi felici, quasi un po'tristi, tranquilli in quel bel colore ... "6)

---

1) "Il Cacciatore d'anitre" II S. 348;

2) "Spiritismo nell'antica casa" I, 3 S. 966;

3) "La fuggitiva" I, 10 S. 157;

4) "Lotta fino all'alba" II, 2 S. 1246;

5) "Spiritismo nell'antica casa" II, 4 S. 996;

6) "Marito e moglie" III, 4 S. 683;

Diese Auswahl aus der Fülle der Beispiele möge zur formalen Charakterisierung der Dramen Bettis genügen. Ob man nun seine Stücke auf ihre stilistischen Eigenheiten hin untersucht oder ob man ihren gedanklichen Gehalt betrachtet, immer wird man zugeben müssen, daß sie von einer starken künstlerischen Eigenart zeugen, die sich schon verrät, wenn man eine beliebige Seite eines Dramas aufschlägt. Fiocco hat dies so formuliert: "I molti nomi che, a torto o a ragione, si sono fatti per lui, da Andreev a Benelli, da Cecov a Corazzini, da Kaiser a Ibsen, da Leopardi a Maeterlinck, da Pascoli a Pirandello, a Rosso di San Secondo, da Shakespeare a Strindberg, a Tagore, a Vildrac, a Wedekind, a Kafka, a Giacometti, non hanno fatto che ribadire la sua originalità: basterà riaprire, a distanza d'anni, *La Padrona*, *La casa sull'acqua*, *Frana allo Scalo Nord*, *Notte in casa del ricco*, *ascoltare o rileggere Vento notturno*, *Ispezione*, *Marito e moglie*, *Corruzione* perché l'interesse torni sollecito, qualche cosa ci riappassioni, un volto appaia e scompaia alla nostra vista, non si fa in tempo a fermarlo, èppure ha un segno, ha un nome: è Ugo Betti, "1)

---

1) Fiocco, Correnti S.143;

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Werke von Ugo Betti

#### 1. Poesie

- "Le nozze di Teti e di Peleo" - Übersetzung des Catull, Camerino, 1910;  
"Il re pensieroso" - Ed. Treves, 1922;  
"Canzonette - La morte" - Ed. Mondadori, 1932;  
"Uomo e donna" - Ed. Mondadori, 1937.

#### 2. Novelle und Roman

- "Caino", Novelle, Ed. Corbaccio, 1928;  
"Le case", Novelle, Ed. Mondadori, 1933;  
"Una strana serata", Novelle, Ed. Garzanti, 1948.

#### 3. Drama

- "La Padrona" - Drama in drei Akten, 1927, Compagnia Stabile Romana, veröffentlicht 1929, Ribet, Turin;  
"La donna sullo scudo" - Drama in drei Akten, 1927, Compagnia Pavlova (in Zusammenarbeit mit O. Gibertini);  
"La casa sull'acqua" - Drama in drei Akten, 1929, Compagnia Benelliana, veröffentlicht in "Comoedia", August 1929; neu herausgegeben von der Casa Cesa, 1936, und in "Dramma", November 1941;  
"L'Isola meravigliosa" - Drama-Ballett in drei Akten, 1930, Compagnia Salvini - Donadio - De Sica - Rissone - Melnati, veröffentlicht in "Scenario", Januar 1937;  
"Un albergo sul porto" - Drama in drei Akten, 1933, Compagnia Pavlova-Picasso, veröffentlicht in "Dramma", August 1943;  
"Frana allo Scalo Nord" - Drama in drei Akten, 1936, Compagnia Palmer - Almirante - Scelzo, veröffentlicht in "Scenario", Mai 1935;  
"Una bella domenica di Settembre" - Komödie in drei Akten, Compagnia Accademia Arte Drammatica, 1940, veröffentlicht in "Dramma", Mai 1940;  
"Il Cacciatore d'anitre" - moderne Tragödie in sechs Aufzügen, Teatro Valle, Rom, 1940;

- "I nostri sogni" - Komödie in drei Akten, Compagnia Tofano - Rissone - De Sica, 1941, veröffentlicht in "Scenario", Juli 1941;
- "Il paese delle vacanze" - Komödie in drei Akten, Compagnia Tofano - Rissone - De Sica, 1942, veröffentlicht in "Scenario", Mai 1942;
- "Notte in casa del ricco" - moderne Tragödie in drei Akten und einem Prolog, Compagnia Ricci, November 1942, veröffentlicht in "Scenario", Mai 1942;
- "Il diluvio" - tragische Farce in drei Akten, Compagnia De Filippo, Januar 1943, veröffentlicht in "Dramma", Mai 1943;
- "Il vento notturno" - Drama in drei Akten, Compagnia Carnabuci - Randone - Borboni, Oktober 1945, veröffentlicht in "Dramma", September 1946;
- "Ispezione" - Drama in drei Akten, Compagnia Ruggeri - Calindri - Adani, März 1947, veröffentlicht in "Sipario", April 1947;
- "Marito e moglie" - Drama in drei Akten, Compagnia Istituto Dramma Italiano, November 1947, veröffentlicht in "Teatro", 15. November 1949;
- "Favola di Natale" - Komödie in drei Akten, Compagnia Tofano - Solari, November 1948;
- "Corruzione al Palazzo di Giustizia" - Drama in drei Akten, Compagnia Istituto Dramma Italiano, Januar 1949, veröffentlicht in "Sipario", März 1949;
- "Lotta fino all'alba" - Drama in drei Akten, Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma, Juni 1949, veröffentlicht in "Sipario", August 1949;
- "Irene innocente" - Drama in drei Akten, Compagnia Maltagliati - Benassi, 23. März 1950, veröffentlicht in "Teatro", 15. April 1950;
- "Spiritismo nell'antica casa" - Drama in drei Akten, Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma, 13. April 1950, veröffentlicht in "Sipario", Juni 1950;
- "Delitto all'Isola delle capre" - Drama in drei Akten, Compagnia Randone - Zareschi, Teatro delle Arti, Rom, 20. Oktober 1950, veröffentlicht in "Teatro";
- "La Regina e gli Insorti" - Drama in vier Akten, Compagnia Pagnani - Cervi, Teatro Eliseo, 5. Januar 1951, veröffentlicht in "Sipario", April 1951;
- "Il giocatore" - Drama in drei Akten, Compagnia Gassmann, Teatro Valle, Rom, 21. April 1951, veröffentlicht in der Zeitschrift "Teatro - Scenario", 15. Mai 1951;

- "L'aiuola bruciata" - Drama in drei Akten, Compagnia Piccolo Teatro della Città di Roma, 26. September 1953, veröffentlicht bei Edizioni Cappelli, Bologna, 1954;
- "La fuggitiva" - Drama in drei Akten, Compagnia Gassmann. Theaterfestspiele, Teatro La Fenice, Venedig, 30. September 1953;
- "Acque turbate" - oder "Il fratello protegge e ama" - Drama in drei Akten, Cappelli Editore, Oktober 1955.

### Aufführungen im Ausland<sup>1)</sup>

#### Frankreich:

- "Lotta fino all'alba" - Bearbeitung Maurice Clavel, Theater Noctambules, Paris, 15. September 1949, Regie Michel Vitold;
- "Corruzione al Palazzo di Giustizia" - Theater Lancry, Paris, 18. Dezember 1952, Bearbeitung und Regie Yves Villette;
- "Delitto all'Isola delle capre" - Theater Noctambules, Paris, 23. April 1953, Bearbeitung Maurice Clavel, Regie Pierre Valde;
- "Il giocatore" - Theater Atelier, Paris, 11. September 1953, Bearbeitung Maurice Clavel, Regie André Barsacq;
- "Irene innocente" - St. Etienne, 10. Februar 1954, Regie J. Dasté; Theater Petit Marigny, Paris, November 1954, Bearbeitung Maurice Clavel, Regie Grandval;

#### Nordamerika:

- "Il giocatore" - Liceum Theatre, Broadway, 12. Oktober 1952, Regie Herman Shumlin;
- "Delitto all'Isola delle capre";
- "La Regina e gli Insorti".

#### England:

- "L'aiuola bruciata" - Arts Theatre, London;
- "Il paese delle vacanze";

---

1) Die vollständige Liste der Aufführungsdaten wurde mir von der maßgeblichen Stelle, Office Artistique International, A. Rothschild, Paris, auf mein Ansuchen leider nicht zur Verfügung gestellt.

"Delitto all'Isola delle capre";

"La Regina e gli Insorti".

### Deutschland:

"I nostri sogni" - Staatstheater Mannheim, 20. März 1950, Bearbeitung Ludwig;

"Corruzione al Palazzo di Giustizia" - Staatstheater Mannheim, 26. April 1950,

Bearbeitung Ludwig, Regie Paul Rose;

"Irene innocente" - Staatstheater Mannheim, 22. März 1951, Bearbeitung

Ludwig, Regie Paul Riedy;

"Il giocatore" - Staatstheater Mannheim, 28. Oktober 1953;

"Frana allo Scalo Nord" - Nationaltheater Nürnberg, 31. Oktober 1953,

Bearbeitung Ludwig;

"Delitto all'Isola delle capre" - Nationaltheater Berlin, Januar 1954,

Bearbeitung Ludwig, Hauptdarstellerin Käthe Dorsch;

"La Regina e gli Insorti" - Komödie, Augsburg, 3. April 1958, Bearbeitung

Ludwig, Regie Helmut Gaick.

### Schweden:

"Delitto all'Isola delle capre" - Stockholm, 22. Januar 1954, Regie Pollak.

Außerdem fanden Aufführungen Betti'scher Dramen in Belgien, der Schweiz, Holland, Spanien und Südamerika statt.

## II. Die wichtigsten Aufsätze über Ugo Betti

Barbetti, Emilio, "Il teatro di Ugo Betti", La nuova Italia, Florenz 1943;

Barbetti, Emilio, "Evoluzione di Betti", Teatro, 1. Februar 1950;

Barbetti, Emilio, "Statura di Ugo Betti", Il Ponte, Dezember 1954;

Bianciotti, Hector, "Ugo Betti, tragedia del nostro tempo", La Nacion,

Buenos Aires, 15. April 1952;

Bocelli, Arnaldo, "Le case di Ugo Betti", Nuova Antologia, 1. August 1933;

Capelli, Luigi, "Ugo Betti", Letteratura, Rom, Juli-August 1953;

Cecchi, Alberto, "Drammi di Ugo Betti", Scenario, Dezember 1932;

Consiglio, Alberto, "La Padrona", Solaria, November 1929;

Costa, Orazio, "Notte in casa del ricco", Scenario, Dezember 1942;

D'Amico, Silvio, "Il teatro italiano", Treves, 1935-1937;

D'Amico, Silvio, "Frana allo Scalo Nord di Ugo Betti", Nuova Antologia,

Dezember 1937;

- D'Amico, Silvio, "Notte in casa del ricco", *Giornale d'Italia*,  
18. November 1942;
- De Michelis, Eurialo, "La poesia di Ugo Betti", *La nuova Italia*, s.d.;
- Fabbri, Diego, "La drammatica di Ugo Betti", *Rivista italiana del dramma*,  
15. März 1940;
- Fabbri, Diego, "L'ultimo Betti", *Via consolare*, Mai 1942;
- Ferrieri, Enzo, "Il teatro, Radio-Foto, 1. April 1943;
- Fiocco, Achille, "La personalità bettiana", *Filodrammatica*, N. 12, 1945;
- Fiocco, Achille, "Parlo con Ugo Betti", *La fiera letteraria*, Rom,  
16. Januar 1949;
- Fiocco, Achille, "Correnti spiritualiste nel teatro moderno", in der Reihe  
*Universale Studium*, N. 39, Rom, 1955; erstmalig in  
*Pagine Nuove*, April-Juli 1950;
- Fiocco, Achille, "Ricerca mondo e poesia di Ugo Betti", *Il dramma*, Turin,  
15. April 1953;
- Fiocco, Achille, "Ugo Betti", De Luca Editore, Rom, 1954;
- Fiocco, Achille, "Carattere e opere di Ugo Betti", *Nuova Antologia*, N. 1856,  
August 1955;
- Fratelli, Arnaldo, "Il teatro di Ugo Betti è documento di un'epoca e di  
una società", *Sipario*, N. 86;
- Jacobbi, Ruggero, "Betti", *Film d'oggi*, 26. Oktober 1945;
- Lanza Giuseppe, "Il vento notturno", *Illustrazione italiana*, 2. Oktober 1945;
- Martinazzoli, Folco, "Frana allo Scalo Nord di Ugo Betti", *Rassegna Naziona-*  
*le*, Rom, s.d.;
- Momigliano, Attilio, "La poesia di Ugo Betti", *Pegaso*, Oktober 1932;
- Mondrone, D., "Ugo Betti", *La civiltà cattolica*, Rom, 4. Juli 1953;
- Monfort, Silvia, "Ugo Betti", *Comoedia*, Paris, N. 30;
- Monfort, Silvia, "Ugo Betti, notre ami", *Arts*, N. 416;
- Muller, André, "Le Mythe Betti", *Théâtre populaire*, N. 23, März 1957;
- Palmieri, E.F., "Il pollo di cartone", *Film*, 3. April 1943;
- Pavolini, Corrado, "Un albergo sul porto", *Film*, 18. März 1944;
- Prosperi, Giorgio, "Ugo Betti (scrive senza pietà perché gli piace essere  
impopolare)", *Settimana Incom*, Rom, 1952;
- Rebora Roberto, "Ugo Betti o la volontà del tragico", *Rivista di studi teatrali*,  
*Bocca*, Mailand, Juli-September 1953;
- Repaci, Leonida, "Il Cacciatore d'anitre", *Illustrazione Italiana*, 4. Februar  
1940, später in *Ribalte a lumi spenti*, Treves, 1941;
- Salsa, Carlo, "Il teatro di Ugo Betti all'estero", *Sipario*, N. 86;
- Simoni, Renato, "Un albergo sul porto", *Corriere della Sera*, 15. März 1944;
- Tagliabue, G. Morpurgo, "Il paradiso a Teatro", *La lettura*, 18. Oktober 1945;

Terron, Carlo, "Ugo Betti ou l'anxiété du juste", Revue théâtrale, N. 24;  
Vegliani, Franco, "Saggio su Ugo Betti", Quaderni di Termini, s.d.;  
Vinciguerra, Marie-Jean, "Riconoscenza a Betti", Il Landò, N. 16, Parma,  
Mai 1957.

III. Nachrufe in Zeitungen anlässlich des Todes  
von Ugo Betti  
(Juni-Juli 1953)

Alfieri, Cesare, "Ricordo di Betti", Lotta politica, Rom;  
Angioletti, G.B., Il Mondo, Rom;  
Antonelli, Giuseppe, Il Globo, Rom;  
Bassano, Enrico, Corriere del Popolo, Genua;  
Cajoli, Vladimiro, Idea, Rom;  
Carcano, G.F., Rivolta Ideale, Rom;  
Carcano, G.G., Il popolo di Roma, Rom;  
Casella, Alberto, Orizzonti, Rom;  
Contini, Ermanno, Il Messaggero, Rom;  
D'Amico, Silvio, Il Tempo, Rom;  
Fusca, Franco, Il Momento, Rom;  
Galdi, Piero, Il Corriere di Trieste, Triest;  
Guidotti, Mario, Corriere del Giorno, Tarent;  
Lo Curzio, Guglielmo, Il giornale di Sicilia, Palermo;  
Michelotti, Gigi, Gazzetta del Popolo, Turin;  
Morandi, Guglielmo, Momento Sera, Rom;  
Palmieri, E.F., Epoca, Wochenzeitung, Mailand;  
Possenti, Eligio, Il Corriere della Sera, Mailand;  
Prosperi, Giorgio, Incom, Wochenzeitung, Rom;  
Radice, Raul, Giornale d'Italia, Rom;  
Scolari, Bice, "Ugo Betti, tragico poeta della pietà", Il Ragguaglio Librario;  
Sgroi, Renato, "Umanità di Betti", Gioventù, Rom;  
Stefanile, Mario, Il Mattino, Neapel;  
Surchi, Sergio, Il Nuovo Corriere, Florenz;  
Talarico, Elio, "Ugo Betto o dell'angoscia", Il Lavoro Illustrato, Rom;  
Taricco, Masserano, Il Paese, Rom;  
Terron, Carlo, Corriere Lombardo, Mailand;  
Zanelli, Giovanni, Giornale dell'Emilia, Bologna;

Figaro, Paris;  
Figaro Littéraire;  
Giornale del Popolo, Lugano;  
Il Lavoro Illustrato, Rom;  
La Fiera Letteraria;  
L'Unità, Rom;  
Messa degli Artisti, Rom, "Commemorazione di Ugo Betti";  
Neue Wiener Tageszeitung.

Von den Zeitschriften, die eine Würdigung des Dichters veröffentlichten, seien besonders "Il Dramma", "Scenario" und "Sipario" erwähnt.

#### IV. Benutzte Ausgaben

Ugo Betti, Teatro, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, März 1955;  
Ugo Betti, Teatro Postumo, Cappelli Editore, Rocca San Casciano,  
Oktober 1955;  
Ugo Betti, Caino, Edizioni Corbaccio, Mailand, 1928;  
Ugo Betti, Il re pensieroso, Fratelli Treves, Mailand, 1922;  
Paul Claudel, Jeanne d'Arc au Bûcher, 17. Edition Gallimard, 24. Januar 1948;  
Gabriel Marcel, Man temps n'est pas le vôtre, Librairie Plon, Paris, 1955;  
Luigi Pirandello, Maschere nude, Sei personaggi in cerca d'autore, N. 270,  
Biblioteca moderna Mondadori, Arnoldo Mondadori  
Editore, 1954.

## LEBENS LAUF

Am 14. April 1930 wurde ich, Charlotte Ambros, in Zwittau/Mähren als Tochter des Schneidermeisters Anton Ambros und seiner Frau Ottilie geboren. Ich bin römisch-katholischer Konfession. Von 1936-1940 besuchte ich die Volksschule in Zwittau, von 1940-1944 die Hauptschule für Mädchen in Zwittau, von 1944-1945 die Lehrerbildungsanstalt in Müglitz/March. 1946 wurde ich mit meinen Eltern nach Bayern ausgewiesen.

Von 1946-1948 besuchte ich die Lehrerinnenbildungsanstalt in München-Pasing, trat dann in die 7. Klasse der Mädchenoberrealschule in München-Pasing ein und legte dort 1950 meine Reifeprüfung ab.

Vom Wintersemester 1950/51 bis zum Sommersemester 1958 war ich in der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität in München immatrikuliert. Ich studierte Neuere Sprachen (Englisch, Französisch, Italienisch) und Philosophie und beschäftigte mich außerdem mit Psychologie, Spanisch, Russisch und Tschechisch. Ich besuchte Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren und Dozenten Adamczyk, Baehr, Bourke, Clemen, Dempf, Deshusses, Elwert, Engl, D. Grassi, Krings, Kudla, Leist, Politi, Reinhold, Rheinfelder, Rohlf, Schilling, Schmaus, Schücking, Sieper, Stumfall, Stürmann, Theisen, Vetter, Wölcken, Zeise. Meine Dissertation entstand unter Anleitung von Herrn Professor Dr. Hans Rheinfelder. Allen meinen Lehrern danke ich an dieser Stelle.

In den Semesterferien versuchte ich durch Aufenthalt in England, Frankreich, Italien und Spanien meine Sprachkenntnisse zu vervollkommen und das Land und die Mentalität der Menschen kennenzulernen, deren Sprachen ich studierte.

1954 unterzog ich mich der ersten Teilprüfung des wissenschaftlichen Staatsexamens in Englisch, 1955 der zweiten Teilprüfung in Französisch. Vom Januar 1956 bis November 1957 gehörte ich dem Pädagogischen Seminar der St. Anna-Oberrealschule an, wo ich 1957 das pädagogische Examen ablegte.

Im Januar 1958 trat ich in den Dienst der Stadt München und bin seit 1. September 1958 als Studienassessorin am städt. Mädchenrealgymnasium München-Nord tätig.



